

8b
ND
538
.W3
R6
1908

FERDINAND GEORG
WALDMÜLLER

VON
ARTHUR ROESSLER





Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/ferdinandgeorgwa00roes>



SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS.

FERDINAND GEORG
WALDMÜLLER

VON
ARTHUR ROESSLER



VERLAG VON KARL GRAESER & KIE.
WIEN IV, 4, BELVEDEREGASSE 30.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

DRUCK VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V.

Wie im übrigen Europa war auch in Österreich die Kunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine klassizistische. Der repräsentierende Künstler der damaligen Plastik hieß Canova, David der Repräsentant der Malerei. Die österreichischen Spielarten waren Franz Zauner und Heinrich Füger. Der eine modellierte, beeinflusst vom französischen Römertum, das Reiterdenkmal Kaiser Josefs II. nebst anderen wienerischen Antiken, der andere brachte auf ausgedehnten Leinwänden den Tod des Germanikus, die Ermordung Cäsars und sonstige Heroengeschichten zur Darstellung, die damals überall gleichzeitig verherrlicht wurden. Von den Schülern und Nachahmern dieser beiden Männer, die den Wiener Geschmack zur Zeit der Jahrhundert- und Stilwende bestimmten, ist Rühmliches nicht zu berichten, da sie ohne die Begabung ihrer Lehrer bloß die ganze Nüchternheit ihrer Schule entfalteten.

Der Kongreß brachte eine Wende zum Intimen. Anno 1814 waren in Wien die Fürsten und Diplomaten aller Nationen versammelt. Man sah da, wie Guglia schrieb, die englischen Seehelden Colonel Church und Sidney Smith, jener, der die Insel Capri so glänzend gegen Murat verteidigte, den die Sulioten gerufen, den Peloponnes zu befreien, unter dem die Metaxa und Colocotroni gekämpft hatten, dieser der Prediger eines Kreuzzuges gegen die Barbaresken. Von den spanischen Schlachtfeldern kamen Charles Murray Cathcart, von Konstantinopel Stratford Canning, nun mit dem Corfioten Capo d'Istria, der hier zuerst aus einer dunklen Jugendzeit hervortrat, an der Neugestaltung der Schweiz arbeitend. Unter den Franzosen gewahren wir, neben den offiziellen Vertretern König Ludwigs, den Ultralegitimisten und geheimen Beaufsichtiger Talleyrands, Herzog von Noailles, den edlen Herzog von Richelieu, den Schöpfer des Hafens von Odessa; hinter ihnen tauchen die Abenteurergestalten von Fauche-Borel und Monteron auf. Neben dem Korsen Pozzo verschwindet der unbedeutende erste Bevollmächtigte Rußlands, Graf Nesselrode, aber Theodor Suwarows Erscheinung hat etwas dämonisch Anziehendes; er war Adjutant des unglücklichen Kaisers Paul gewesen und hatte Anteil

an der Bluttat gehabt, die dessen Leben gewaltsam endigte. Von dem dänischen Abgesandten Grafen Bernstorff sagt Varnhagen, es habe selten eine Persönlichkeit eine so ausgezeichnete Übereinstimmung des äußeren Erscheinens und des inneren Wesens geboten. Und den Schweden Dehn bezeichnet derselbe Beurteiler als einen der wenigen Männer seines Ursprunges und Standes (seine Eltern waren arme Handwerksleute), der beide durch wahrhafte Bildung der großen und feinen Welt und durch ausgezeichnetes Betragen gänzlich verleugnete und deshalb auch in den höchsten Kreisen sich seltener Erfolge rühmen konnte. Von den Italienern war wohl Hercules Consalvi, der Kardinal-Staatssekretär und Vertreter der Kurie, der bedeutendste — er ist durch die Schilderung Leopold Rankes unsterblich geworden. Seltsam mutet uns die Gestalt des Malthesers Cesarini an, der zur Vertilgung des Halbmondes im Mittelmeer seinen Orden in Waffen wieder hergestellt wissen wollte. Die stolzesten Erinnerungen des alten Genua werden bei dem Namen Brignola-Sale in uns wach. Die Demokraten der Schweiz sind durch Rengger aus Aarau, der bei Karoline Pichler verkehrte, und durch den tiefsinnigen Naturphilosophen und Arzt Troxler aus Luzern vertreten; das aristokratische Bern hatte den Enkel des großen Haller, Ludwig Zerleder, geschickt. Durch Justus Erich Bollmann endlich wurde selbst nordamerikanische Anschauungsweise in die gesellschaftliche Welt des Wiener Kongresses getragen.

Es war also eine nicht gewöhnliche Versammlung ungewöhnlicher Persönlichkeiten, und dem Wiener, der allerdings in altgewohnter Weise über die langdauernden und ihm nicht recht verständlichen Kongreßverhandlungen nörgelte, imponierte sie im Grunde doch recht sehr. Sein, namentlich für alles Ästhetische, wacher Sinn ergötzte sich an dem Anblick so vieler vornehmer, männlich würdevoller und fraulich anmutiger Gestalten, und bald unternahm er es auf seinen Promenaden über das Glacis und den Fahrten in den Nobelprater, den Fremden in bezug auf das Benehmen und die Kleidung nachzuahmen. Der Wiener distinguirte sich, und seine angeborene Begabung hiezuh, ermöglichte ihm die erfolgreiche Durchführung. Wien war wieder einmal nicht nur politische Metropole, sondern auch gesellschaftlich die Hauptstadt des Kontinents.

In der Gefolgschaft so vieler illustrier Persönlichkeiten waren auch viele ausländische Künstler nach Wien gezogen. Sir Thomas Lawrence weilte damals in Wien, um im Auftrage des Regenten von England die Überwinder Napoleons Mann für Mann zu porträtieren. Auch Jean Baptiste Isabey, der Großmeister der Kleinmalerei, durch den Sturz Napoleons stellungslos geworden, war auf Talleyrands Rat nach Wien gereist, wo er bald als ein modisch gewordener Maler ein vielbesuchtes und prächtiges Atelier in der Leopoldstadt inne hatte.

Des einen Meisters dazumal vielverlästerter Trick, mehr den Ausdruck als die Züge selbst wiederzugeben, und des anderen auf Elfenbeinplättchen mikroskopisch sauber ausgeführte Porträtköpfchen, und beider malerische Grazie, vererbte sich auf den kuriosen »Chevalier de Lampi«, der schier alle Könige, Fürsten und siegreichen Feldmarschälle seiner Zeit konterfeite, auf Agricola und Michael Daffinger, welch letzterer aus einem schlichten Porzellankolorierer der meisterlichste Wiener Elfenbeinmaler wurde, dessen Bildchen selbst dem Geschmack und Urteil einer farbig erzogenen Nachwelt standhalten. Auch die Bildnisse anderer Maler jener Epoche, zumeist als Miniaturen gemalt, verklärt ein Schimmer reizender Zartheit.

Nachher wirkte der Aufschwung der zeichnenden Künste in Paris stark auf Wien. Alle Techniken wurden geübt. Die vornehme Gesellschaft begann eifrig zu dilettieren; selbst Erzherzoge und Prinzessinnen zeichneten, stachen, radierten und lithographierten. Mit Vorliebe wurde die Landschaft gepflegt. Die Leute vom Fach malten Vedutenbilder oder gaben als Zeitschilderer Blätterfolgen heraus und wurden außerdem durch die Mitarbeit an Zeitungen viel beschäftigt. Der Kunsthandel begann sich zu entwickeln.

Während dieser Zeit waren nur wenig bedeutende Plastiken geschaffen worden, weil das Geld zu ihrer Ausführung fehlte, und diese wenigen, verwachselter Canova und verblechterer Zauner, wurden immer schablonischer. Eine löbliche Ausnahme bildete J. D. Böhm. Künstlerisch wertvolle Leistungen brachte dieses Wiener Empire im Kunstgewerbe und in der Architektur hervor. Die Werkleute arbeiteten ehrlich, materialgemäß und geschmackvoll. Spärliche Überbleibsel findet man heute noch bescheiden geduckt in stillen Abseitssassen und Vorstadtgärten.

Nur allmählich vollzog sich die Abkehr von der Antike. Die Nazarener tauchten auf. Franz Pforr, Philipp Veit, Friedrich Overbeck begannen ihre Anschauungen zu betätigen und wie heftige Gärstoffe unter den Malern zu wirken. Sie verwarfen den überlieferten theatralischen Kram heidnischer Kostüme und Szenen, stellten sich an die Staffelei und malten, ohne nach dem Gipsabguß zu gucken, was ihnen einfiel und was ihnen gefiel. Und weil Napoleon ganz Deutschland überdroht hatte, fühlten sie sich ganz besonders deutsch. Als Gegenwirkung auf die in Frankreich gegründete Periode des falschen Klassizismus folgte nun eine überschwengliche Begeisterung für das »deutsche« Mittelalter, für die Wunderwerke und das Wunderwesen der Gotik. Lange vor den englischen in London, entstanden in Wien deutsche Präraffaeliten. Der fromm gewordene Dichter der »Lucinde« feierte die Bestrebungen der nach Rom übersiedelten weltlichen Klosterbrüder von Sant Isidoro; Zacharias Werner, der in Sinnlichkeit verbrannte Wunderliche, beichtete,

nunmehr bekehrt und erleuchtet, öffentlich von der Kanzel herab Die Romantik der deutschen Träumer drang in Österreich ein. Die Anreger allerdings waren keine Österreicher, ursprünglich nicht einmal Katholiken; Österreicher jedoch waren es, in denen die Romantik zur schönsten Blüte gedieh, Österreicher waren es, die die Großmeisterwürde als romantische Künstler erlangten: Führich, Steinle, Schwind.

Als ein Eigener und Einsamer, abseits aller Wandlungen, steht Ferdinand Georg Waldmüller allein, als das malende Genie der Biedermeierzeit. Sein Werk ist weder aus der Einwirkung irgend welcher Lehrer, noch aus den bestimmten Zeitumständen völlig zu erklären, während deren Dauer er seine erste Bildung erfuhr. Geistreiche Versuche, die Zusammenhänge zwischen seiner Zeit und ihm aufzuweisen, würden sich vielleicht als kühne Konstruktionen intellektueller Willkür nicht uninteressant lesen lassen, aber sicherlich nichts dazu beitragen, Waldmüller in eine Ordnung zu bringen. Denn er war anders als seine Zeitgenossen. In ihm war mehr Ungestüm, mehr Strenge des Willens, mehr Mut, mehr Herz, mehr Verstand, Sinn und Auge, kurz: eine freiere Entfaltung der Persönlichkeit.

Der Wirtssohn vom Tiefen Graben kann mit Fug der erste Sezessionist Österreichs genannt werden; denn er malte gern, leidenschaftlich, das Aufleuchten und Erglühen der Dinge in der brennenden Pracht des Sonnenlichtes, den farbigen Dunkelwaldschatten, den Glanz des Lichtgeflimmers auf der verwitterten, silbergrauen Oberflächenschicht der Felsen, den Himmel im tiefen Blau von der Art des Ehrenpreises bei feuchter Luft und im blassen Blau des Türkises bei trockener Luft, wenn die Ferne in graublonden Tönen verschwimmt.

Neben Waldmüller erscheinen die anderen zeitgenössischen Wiener Maler — man kann recht gut so sagen, denn in Wien saßen ja doch die meisten bedeutenden Künstler Österreichs beisammen — zahm, nett und adrett im Stoff und der Mache. Das Malen um der Malerei willen kannten sie, ja ahnten sie — Danhauser ausgenommen — noch nicht; sie wähnten etwas erzählen zu müssen, um zu gefallen. Der heute wieder modern wirkende Danhauser erzählte Vorkommnisse aus der »herrschaftlichen« Gesellschaft; Peter Fendi strich sich die »Scharln ein« und stieg in den »enteren« Gründen den sauberen Madeln nach, während sich Franz Eybl etwas gesetzter benahm und bei der kleinbürgerlichen »Famüll« blieb. Straßgchwandtnr trieb sich mit fahrenden Leuten herum. Der sentimentalische Dobiaschofsky malte Faust und Gretchen im modischen Kostüm von 1848. Friedrich Treml schilderte das Soldatenleben, Eduard Ritter mit Vorliebe die Kleinstädter.

□ □ □

Ferdinand Georg Waldmüller ist am 15. Jänner 1793 zu Wien als Sohn des Bürgers Georg Waldmüller und dessen Gattin Elisabeth Wittmann geboren, die im Hause »zur Weintraube« am Tiefen Graben das Wirtsgewerbe ausübten.

Die Mutter liebte ihn zärtlich, der Vater, eine herbe und nüchterne Natur, fand es angebracht, dem tumultuarischen Wesen des Sohnes eine soldatische Strenge und Sachlichkeit entgegenzusetzen.

Es galt als Bestimmung, daß der Sohn sich dem »geistlichen« Stande widme. Der Vater, der wohl hauptsächlich darauf bedacht war, durstigen Kehlen das erquickende Labsal des unverfälschten Heurigen zu kredenzen, war vermutlich als altgedienter Soldat nicht bigott, und da die Mutter als eine schöne, kluge und den guten Dingen der Erde zugetane Frau galt, erschiene der Beschluß der Eltern, ihren Sohn »auf einen Geistlichen« studieren zu lassen, recht verwunderlich, ließe er sich nicht durch früh gezeigte geistige Fähigkeiten des Knaben und durch den langsam, sacht und stetig wirkenden Einfluß der Jungfer Mahm erklären, die Waldmüller nachmals in so überaus charakteristischer Haltung mit Rosenkranz und Gebetbuch porträtierte. Die Jungfer Mahm lebte nämlich als ältliches Fräulein im Hause ihres Bruders und setzte all ihren Willen und alle in Kirchenpredigten erlauschte Einflüsterungsgabe darein, ihren Neffen als einen Diener Gottes zu sehen, da es ihr selbst nicht vergönnt war, dem Himmel Kinder zu gebären. Der kleine Ferdl verspürte aber nichts vom Beruf zum Priester in sich. Trotzdem ihm die Muhme das winzige Zöpflein zierlich flocht, das er damals herrschender Sitte gemäß trug, und in bigottischer Verzückung beredsam die Ehren, Würden und sonstigen irdischen und himmlischen Vorteile des geistlichen Standes verlockend pries, blieb er widerspenstig gegen ihr Ansinnen, da sich bereits im Knaben die Liebe zur Kunst äußerte und, wie Waldmüller später von sich erzählte, »obschon verworren und unklar, wie die Begriffe sich in so zartem Alter gestalten«, schwebte ihm als Ziel seiner Bestimmung eine Wirksamkeit in der Kunst in den glänzendsten Farbenspielen einer jugendlichen Einbildungskraft vor. Auf das vermehrte Zureden seiner Verwandten wurde seine Weigerung nur immer hartnäckiger, und als ihn das Verhalten seiner Eltern befürchten ließ, daß sie es versuchen würden ihm den Beruf aufzuzwingen, verließ er das Elternhaus und anstatt in die Lateinschule ging er in die Akademie der bildenden Künste, wo Hubert Maurer sein Lehrer wurde, der als »Professor der historischen Zeichnung nach Vorbildern« das Figurenzeichnen und so etwas wie Komposition lehrte.

Vorher schon hatte Waldmüller jede freie Stunde während seines dreijährigen Besuches der »Grammatikalklassen« bei den Piaristen zum Zeichnen benützt, und an Ferialtagen von dem Blumenmaler Zintler heimlich Zeichenunterricht empfangen, dem er es verdankte, daß er über

eine nicht gewöhnliche Handfertigkeit im Zeichnen verfügte. Seine handliche Geschicklichkeit leistete ihm recht bald gute Dienste, denn die Eltern hatten ihm, das letzte Zwangsmittel anwendend, jede Unterstützung entzogen, so daß sich Waldmüller, um nicht zu verhungern, daran machen mußte, Zuckerwerk zu kolorieren, wofür er kärglich mit einigen Silberzwanzigern für das Schock entlohnt wurde.

Kühn nahm er den Kampf gegen die Not auf. Tagsüber besuchte er die Akademie, nachts, während der stillen Stunden, die er dem Schlaf entzog, erwarb er sich in einförmig langweiliger Mühsal den notdürftigsten Lebensunterhalt. Das schmale Bett, das er in einem Mansardenstübchen eines alten Hauses der Vorstadt »Unter den Weißgärbern« innehatte, teilte er noch mit einem Studien- und Schicksalsgenossen. Während der eine schlief, bepinselte der andere in einer zuvor bestimmten Abwechslung die »Zuckerln«. Sie versüßten der beiden Kunstjünger Leben nicht.

Die Trübsal des äußeren Lebens beeinträchtigte jedoch Waldmüllers Arbeitsemsigkeit nicht, mochte sie ihn immerhin beschämen, ihn, für den seit jeher ein Verlangen nach vornehmer Lebensführung bezeichnend war, und den die zum »Chevaleresken« stilisierte Lebensweise des »der Wiener Largillière« genannten Reichsritters und Akademieprofessors Jean Baptist Lampi zu glühender Bewunderung hinriß. Zäh und mit festem Willen arbeitete er in einem ruhig ringenden Mühen ohne Zag und Laß.

Im zweiten Jahre seines Studiums in der Akademie, in der zur selben Zeit Daffinger, Erasmus Engerth, Peter Fendi, Hauslab, Kriehuber und andere studierten, erhielt er den ersten Preis für Zeichnen nach dem Kopf, im folgenden Jahr errang er sich den ersten Preis für Figurenzeichnen. Bald galt er als der fleißigste und geschickteste Zeichner im Antikensaal. Die Anfangsgründe der Malerei in Öl brachte ihm willig der in dieser Kunst mit Geschick dilettierende Hofburgschauspieler Josef Lange bei, und auf eigene Faust, unermüdlich suchend und versuchend, bildete er sich darin weiter. Einiges über die Behandlung der Farben sagte ihm dann auch Lampi. Da ihm die Gestaltung eigener Vorstellungen in der Ölmalerei jedoch nicht zur Zufriedenheit gelang, bemühte er sich um die Aneignung der Technik durch Kopieren.

Es dauerte nicht mehr lange, da machte sich Waldmüller an die Verfertigung von Miniaturen. Es sind sicherlich aus dieser ersten Zeit seiner künstlerisch selbständigen Tätigkeit noch viele Miniaturen vorhanden, nur sind sie zum Teil verschollen, zum Teil unerkant verborgen in privatem Besitz. Die frühesten bekannten Miniaturen sind die Bildnisse seiner Eltern, datiert 1815, die den Illustrationsteil dieses Buches eröffnen.

Waldmüller bekam Aufträge. Sein Einkommen nahm zu. Langgehegte Wünsche vermochte er nun zu erfüllen: er verbesserte und ergänzte seine Garderobe und erreichte dadurch die Möglichkeit der Einführung in wohlhabende Wiener Bürgerfamilien. Von einer Familie an die andere Familie empfohlen, häuften sich die Aufträge. Durch seine Erfolge ermutigt, wagte er im Jahre 1811, dem eindringlich gegebenen Rat wohlmeinender Freunde folgend, die Reise nach Preßburg, wo der ungarische Landtag versammelt war. Die Anwesenheit vieler reicher und vornehmer Leute in der alten Krönungsstadt anlässlich des Landtages erweckte in ihm die Hoffnung auf Verdienst durch das Malen von Miniaturen und Porträts. Er wurde nicht getäuscht; er verstand es durch seine Kunstfertigkeit und sein gewinnendes Wesen kunstsinnige Aristokraten für sich zu interessieren, und einer derselben, Freiherr von Perényi, verwendete sich für Waldmüller bei dem Banus von Kroatien, dem Grafen Gyulay, der dann auch Waldmüller nach Landtagsschluß als Zeichenlehrer der gräflichen Kinder mit sich nach Agram nahm.

Der Aufenthalt in der kroatischen Landeshauptstadt war für Waldmüller aber verhängnisvoll. Drei der wichtigsten Entwicklungsjahre verlor er in Agram fast völlig. Lange Zeit entbehrte er jegliche künstlerische Anregung und selbst die einfachsten aber unentbehrlichsten Utensilien zur Ausübung seiner Kunst, Farben, Pinsel und Leinwand, vermochte er sich nur nach Beseitigung vieler Umständlichkeiten zu beschaffen. In dieser Zeit machte er die Bekanntschaft der ersten Sängerin des Stadttheaters in Agram, der Wienerin Katharina Weidner (1794—1850), die bald darauf seine erste Gattin wurde. Die junge Sängerin war durchaus keine alltägliche Erscheinung, eine überaus üppige Haarfülle umrahmte ihr fein modelliertes Antlitz, und es ist daher zu verstehen, daß sie Waldmüller berückte, wenn sie ihre unerwartet volle und tonschöne Altstimme in den akustischen Theatersaal hinausklängen und darin tief und weich wie Cellotöne verhallen ließ. Der Musikrezensent der »Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode«, der sonst gern nörgelte, lobt am 11. Jänner 1825 die »wahrhaft schöne und kräftige Stimme der Madame Waldmüller« und unterm 10. Mai des gleichen Jahres berichtet der Hamburger Referent des Blattes: »Sie trat in allem sechsmal auf, dreimal als Tancred, zweimal als Sextus und einmal als Emeline, und erhielt jedesmal verdienten und ungeteilten Beifall. Ihr Sextus kann im wahren Sinne des Wortes eine gediegene Vorstellung genannt werden; ihr Spiel gibt der Rolle einen Ausdruck, den man zuvor vermißte, und ihr Gesang ergreift!«

Aber nicht nur als Künstlerin stand die erste Gattin Waldmüllers, wie dessen Enkelin Marion von Kendler sagt, auf hoher Stufe, sie war auch, was ihren Charakter anbelangt, eine edel angelegte Natur. Sie war durchaus Künstlerin, fühlte sich als solche und liebte ihre Kunst,

aber mehr noch als diese, heißt es von ihr, liebte sie die Menschen. Wenn das Eheverhältnis zwischen ihr und Waldmüller trotzdem zu keinem dauernd glücklichen wurde, darf sicherlich nicht der Frau allein die Schuld daran zugeschoben werden. Es stimmt allerdings einigermaßen nachdenklich, daß, wie ein Kritiker ihrer Zeit von ihr schrieb, sie ihr Glück nur in Tenorpartien machte, denn es läßt dies darauf schließen, daß sie eine Natur von männlicher Herbheit war. Wie dem immer gewesen sein mag, so viel ist gewiß, daß die Ehe Waldmüllers mit Katharina Weidner im Verlaufe der Jahre völlig unerquicklich geworden sein muß, da ihre gänzliche Scheidung erfolgte. Es mag dies nach 1823 geschehen sein, denn in dem Buche »Merkwürdigkeiten von Wien«, 1823, wird für den »Porträt-Mahler« Ferdinand Georg Waldmüller und für die »k. k. Hof-Opern-Sängerin Mad. Katharina Waldmüller« noch dieselbe Adresse »im Comödiengäßchen No. 1040« angegeben. (Später hatte Waldmüller sein Atelier in einem Hause der Renngasse und zuletzt »auf der Wieden, Wienstraße No. 807, 4. Stock, Tür No. 32«.)

Die vermutlich in Agram selbst geschlossene Ehe mit der Theater-sängerin zwang Waldmüller während der folgenden Jahre dazu, an der Seite der Gattin in wirren Kreuz- und Querfahrten durch alle Provinzen Österreichs zu ziehen.

Waldmüller sprach später nur selten und zu guten Freunden von dieser Zeit, da er auf einem knarrenden Karren hockend, den abgerackerte Gäule zogen, mit der Truppe seiner Frau auf langweiligen Landstraßen hinfuhr von einem Marktfleck in einen anderen. So manches Mal mochte er in einer elenden Gasthofstube, von deren feuchten Wänden die Tünche abblätterte, die Ellenbogen auf einen wackeligen Tisch gestützt, traurig durch schmierige Fensterscheiben auf eine öde Winkelgasse gestarrt haben. Als Dekorationsmaler der wandernden Schmiere ward er mitgeschleppt. Man denkt an die langen melancholischen Nachmittage, die ihm zögernd verschlichen, an die bittere Einsamkeit neben seinem Weibe, an die Qualen und Angst ob der Möglichkeit einer Lebenswende.

Im Spätsommer 1817 erst, nachdem am 24. Juni der Engagementsvertrag zwischen Katharina Weidner und der k. k. Hoftheaterdirektion geschlossen worden war, endete das einförmig wechselvolle und Waldmüller bedrückende Leben fahrender Komödianten.

Ein Jahr zuvor, 1816, wurde dem Künstlerpaar in Brünn das erste Kind, der Sohn Ferdinand geboren, der sich später als Komponist und Pianist einen geschätzten Namen schuf. Er hatte seiner Eltern Talente geerbt. Schon frühzeitig erkannte Waldmüller, wie Fräulein von Kendler der Familientradition zufolge berichtet, daß sein Sohn viel Begabung zum Malen habe, er hoffte ihn zu einem großen Künstler zu erziehen.

Er unterrichtete ihn selbst im Zeichnen und Malen und sah mit stolzer Freude die Fortschritte, die sein Sohn machte; aber die Liebe zur Musik war in dem jungen Manne mächtiger als die Liebe zur Malerei, und so widmete er sich ganz der Tonkunst und wurde Pianist. Er erreichte auf diesem Gebiete auch eine recht hohe Stufe. Mit Erfolg unternahm er viele Konzertreisen, er gelangte auf einer Tournee sogar bis Paris, was für damalige Zeiten immerhin eine große Bedeutung hatte und ihn zu einem Künstler ersten Ranges stempelte. Er war auch Komponist, und eines seiner Werke, das heroisch-pantomimische Ballett »Bellerophon«, wurde im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor über hundertsechzigmal gegeben. Im Jahre 1845 wurde ihm vom Herzog von Nassau der Titel eines Kammervirtuosen verliehen und am 5. November 1852 wurde er von der Akademie der Tonkunst in Wien zum »Professor der Piano-forteschule« ernannt, in welcher Eigenschaft er viele Jahre mit Erfolg wirkte. Er blieb unvermählt und starb am 11. März 1885 im Hause seiner jüngeren Schwester. Von seiner Hand sind einige Bildnisse in der Art der frühen Porträts seines Vaters bekannt.

Nun wieder in Wien, mußte Waldmüller nach verlorenen sieben Jahren von neuem anfangen. Er erkannte dies. Seine Unruhe brach aus. Nach einer Zeit voll schmerzlicher innerer Kämpfe riß er sich aus den lästigen Banden einer völlig unerträglich gewordenen Ehe, ging von seinem Weibe weg und zu den Meistern seiner Kunst hin. Selbst der Gedanke an seine geliebten Kinder Ferdinand, Aloisia und Katharina vermochte ihn nicht zurückzuhalten, denn sein weit- und hochstrebender Sinn war von dem Zauber prachtvoller Stile, königlicher Kurven und fürstlich prunkender Farben berückt.

Halb freiwillig, halb notgedrängt geriet er auf das Malen von Kopien. Nebenbei versuchte er jedoch immer wieder seine zunehmende künstlerische Kraft an der Bewältigung selbständiger Gemälde.

1822 stellte er zum ersten Male in der k. k. Akademie der bildenden Künste bei St. Anna aus, und zwar fünf Porträts, darunter das Bildnis eines 102jährigen Mannes und das einer 84jährigen Matrone, der Frau Rosine Wieser. Zwei Jahre später zeigte er am gleichen Orte die Bilder »Der Tabakspfeifenhändler« und das sogenannte Konversationsstück »Tagelöhner mit seinem Sohne«, beide bereits wertgrädige Leistungen der realistischen Richtung, die damals verpönt war. Sie erregten inmitten der Bilder der romantischen Schule, die zu jener Zeit gerade an der Akademie in Blüte stand, großes Aufsehen, das noch gesteigert wurde, als der französische Gesandte am österreichischen Hofe, Mr. Carman, den türkischen »Tabakspfeifenhändler« und der Apotheker Pfandler den »Tagelöhner mit seinem Sohne« kauften. Beide Bilder sind seither verschollen. Die allgemeine Aufmerksamkeit, die sie auf ihren Urheber lenkten, brachte ihm jedoch außer einiger Anerkennung wieder

nur Aufträge zu Kopien. Waldmüller kopierte zu jener Zeit unter anderen Riberas »Christus unter den Schriftgelehrten« und desselben Meisters »Martyrium des hl. Andreas«, das später aus der Eszterházy-Galerie nach Budapest überführt wurde, die »Weinprobe« von Frans van Mieris, »Christus am Kreuz« von Van Dyck und Bilder von Paulus Potter. Die fünf Jahre, die Waldmüller, wie Berggruen schrieb, mit dem Studium der alten Vorbilder zubrachte, hatte er jedenfalls ersprießlicher angewendet, als das Lustrum, das ihnen voran ging. Namentlich sind seine Kopien nach Landschaften von Jakob van Ruysdael und Paulus Potter bemerkenswerte Leistungen eines Autodidakten in der Ölmalerei, da die Anleitungen, die Waldmüller von dem Landschaftsmaler und Radierer Johann Nepomuk Schoedlberger bei dem Anfertigen dieser Arbeiten erhielt, im wesentlichen an dem Bildungsgange des jungen Malers nichts änderten.

Im Frühjahr 1825 reiste Waldmüller nach Italien, das er von da ab bis zu seinem Tode noch während neunzehn Sommern besuchte. Von dieser seiner ersten Italienfahrt ist uns ein interessantes Beweisstück erhalten, und zwar ein Skizzenbuch aus starkem Büttenpapier in Querfolio, das sich im Besitze des bekannten Wiener Sammlers Julius Herz Ritter von Herttenried befindet. Es enthält hauptsächlich in zarten Strichen Umrißzeichnungen nach Werken alter Meister, die Waldmüller in Mailand, Cremona, Bologna, Rom und anderen italienischen Kunststätten sah. Erst auf den letzten Blättern des Skizzenbuches finden wir einige Zeichnungen nach der Natur, weibliche Akte. Waldmüller sah dazumal vorzüglich die Werke der alten Meister, noch nicht die Natur. In diesem Jahre enthielt die Jahresausstellung der Akademie bei St. Anna drei Bildnisse von seiner Hand.

Hier möchte ich bemerken, daß man es, seitdem Eitelberger das Beispiel gab, noch oft zu betonen liebte, daß Waldmüller den alten Meistern sehr viel verdanke. Ich kann dem nicht zustimmen. Schon die ersten schüchtern versuchten selbständigen Arbeiten gelten mir als Beweise dafür, daß keiner der von ihm kopierten Meister, und keiner seiner akademischen Lehrer, entscheidenden Einfluß auf seine Kunst gewann. Dieser und jener zeitweilige Lehrer mochte wohl danach begehrt haben, doch jener war nicht dabei, dem Waldmüller sich zu unterwerfen geneigt gewesen wäre. Seiner urwüchsigen und kraftvollen Natur widerstrebte die Unterordnung unter fremde Art. Was er jemals anderen verdankte, waren im besten Falle technische Vorteile. In Waldmüller war nicht die geringste Neigung dazu, es diesem oder jenem oder gar allen Leuten zu Gefallen zu machen, weil ihm dies der Grundsatz für einen Schuster deuchte.

In Dresden weilte er im Jahre 1827, um »Die Jagd« und den »Judenfriedhof« von Ruysdael, »Die Nacht« und die »Hl. Magdalena«

von Correggio zu kopieren. Im gleichen Jahr erwarb er sich auch in Leipzig mit seinen Kopien Beifall. Über München nach Wien zurückgekehrt, ward ihm der ehrenvolle Auftrag zu teil für die Erzherzogin Sophie das Bildnis des Kaisers Franz I. zu malen. Waldmüller erledigte diesen Auftrag mit vielem Geschick, das Bildnis gefiel allen daran Interessierten so sehr, daß er danach eine Tuschpinselzeichnung anfertigen mußte, die auf Bestellung der altberühmten Wiener Kunsthandlung Artaria von Josef Steinmüller im Stich vervielfältigt wurde. Eine Studie des Kaiserkopfes, jetzt in der hervorragendsten privaten Sammlung Waldmüllerscher Arbeiten, jener der Brüder Dr. Hermann und Gottfried Eißler in Wien, zeigt feinste Technik, vereinigt mit erstaunlicher Naturtreue.

In kluger Erwägung den Erfolg seines Kaiserporträts ausnützend, übernahm Waldmüller um Geld zu erwerben, Aufträge, die ihrer Art nach auf uns zuerst etwas befremdend wirken; nämlich Aufträge zur Ausführung von Ladenschildern. Er war jedoch nicht der einzige Künstler in Wien, der Handlungsschilder malte. Schon vor ihm hatten Leopold Kupelwieser und Johann Höfel bildmäßige Firmentafeln gemalt. Kupelwieser hatte für den Putzwarenhändler Anton Deibel auf dem Graben Nr. 1093 und für die Apotheke des Karl Schürer von Waldheim »Zur goldenen Krone« auf dem Graben im Trattnerhof, Johann Höfel für die Modewarenhandlung des Anton Geringer auf dem Stock-im-Eisen-Platz Nr. 1081 und für die Tuchhandlung des Matthias Müller »Zum Herzoge« unter den Tuchlauben Nr. 439 künstlerisch gestaltete Handlungsschilder gemalt, über die sich der Kunstreferent der »Allgemeinen Theaterzeitung« in seinen Berichten vom 12. August, 2. September, 7. Oktober 1826 und den 6. Februar 1827 begeistert ausspricht. Den ausführlichsten Bericht über ein derartiges künstlerisches Ladenschild findet man in der Nr. 132 von Bäuerles »Allgemeiner Theaterzeitung« vom Sonnabend den 3. November 1827 unter dem Titel »Verschönerungen in Wien«; er gilt Waldmüllerschen Arbeiten. Seiner dokumentarischen Bedeutung halber setze ich ihn unverkürzt hierher:

»Neue, sehr geschmackvolle Verzierung der Apotheke zum goldenen Löwen in der Josephstadt No. 152.

Wahrhaft erfreulich ist das Fortschreiten des guten Geschmacks, das sich seit einiger Zeit in Betreff der Verzierungen an unseren Verkaufsanstalten zeigt: denn einer Seits verschafft es den Künstlern Verdienst, anderer Seits läßt man recht gern seinen Blick auf den freundlichen Gebilden weilen, deren manche, und so auch die hier beschriebenen, wahre Kunstwerke sind.

Hr. Joseph Moser, ein längst bewährter Freund der Künste und Wissenschaften (wovon auch seine Sammlungen hinlänglich zeugen), ließ nämlich die Thüren seiner Apotheke durch den bekannten Porträt- und

Historienmahler Hrn. Ferdinand Waldmüller (Grünangergasse 836 wohnhaft) dem Zwecke sehr entsprechend verzieren. Eine Figur stellt die Hygiea (in weißem Unterkleide und blauem Ueberwurfe) an einem Felsen ruhend dar, aus dem eine Quelle entspringt. Diese Göttin der Gesundheit läßt (wie sie auch die Mythologie der Alten uns beschreibt) eine Schlange aus einer Muschelschale trinken. Die südliche Landschaft ist von der Abendsonne beleuchtet.

Als zweyte Figur zeigt sich uns in fortschreitender Stellung auf einer Anhöhe die allbeliebte Blumen-Göttin Flora (im orangengelben Kleide). Sie trägt in der linken Hand einen Korb mit medizinischen Alpen-Blumen, in der rechten einen Kranz von rothen Rosen. Ihr Haupt ist mit einem Kranze von rothen Camilien geschmückt.

Ein drittes Bild ist Hippokrates (in violettem Unterkleide und gelbem Mantel), in dem Augenblick dargestellt, als er sich im Tempel des Aesculapius bemühet, die von dem Volke auf Tafeln geschriebenen Heilmittel, welche es gewöhnlich im Tempel aufhing, in ein System zu bringen; wie denn überhaupt Hippokrates, der berühmteste griechische Arzt, Stifter einer eigenen Schule der Arzeneykunde und der Erste war, der eine wissenschaftliche Bearbeitung der Medizin versuchte.

Im vierten Bilde hat uns der Künstler den ebenfalls um die wissenschaftliche Bearbeitung der Medicin so hochverdienten Galen vorgestellt, wie er eben im Studium über die Bereitung der Arzeneymittel aus Pflanzen begriffen ist, deren wir ihm so viele verdanken. Er hält in seiner Hand ein Büschel Kräuter, die er zu bearbeiten Willens ist.

Uebrigens wäre sehr zu wünschen, daß diese und ähnliche Gegenstände, deren Herstellung den Besitzern so beträchtliche Auslagen und den Künstlern so große Bemühungen verursachen, nicht muthwillig beschädigt werden möchten. F. H. B.«

Die vorstehend beschriebenen Apotheken-Ladenschilder sind im Illustrationsteil dieses Buches unter den Nummern 90 und 91 abgebildet.

Über das feine und sichere Kulturgefühl, das im Verlangen nach derartigen Stücken »angewandter Kunst« zum Ausdruck gelangt, mich an dieser Stelle des breiteren auszulassen, erscheint mir nicht geboten, nur darauf möchte ich hindeuten, daß des rechtschaffenen Biedermeiers Gefühl für Gesetz und Maß der Gestaltung sowohl der Dinge, die er für sein werktätliches Leben benötigte, wie der Kunstwerke, ganz erstaunlich taktvoll war. Er hatte sich auf sich selbst besonnen und den Mut zu sich und der Art seiner Lebensäußerungen. Er versuchte sich nicht in einem falschen Wähnen gewaltsam emporzustilisieren, sondern lernte mit geringen Mitteln etwas Gutes, Kunst- und Kulturwertiges zu erreichen und sich dabei bescheiden. »Biedermeiers« Werke der Kunst und angewandten Kunst, deren Ehrenrettung sich in überaus glanzvoller Weise in unserer Zeit vollzieht, sind allein schon bedeutend durch die große

Ehrlichkeit, aus der heraus sie als die unverfälschten Kundgebungen des Zeitgeistes entstanden. Und so wie es oft erging, ergeht es nun wieder: das, was anfänglich Schimpfwort war, wurde späterhin Ehrentitel — Biedermeier. Und es wird Geltung bekommen: Biedermeier als Erzieher. Wohlverstanden: als Erzieher, nicht als Vorlagemuster.



Nach Vollendung der Apothekenschilder wandte sich Waldmüller neuerdings der Bildnismalerei zu. Obgleich er durch das Kopieren, wie er sich selbst zugestand, ein gewandter Techniker geworden war, gab sich sein zornmütiges Verlangen bei dem Erreichten nicht zufrieden. Es war ihm nicht genug Natur in seinen Bildnissen. Wir vernehmen seine heftigen Äußerungen darüber mit Verwunderung, denn wir finden, daß seine Kenntnis der Formen und der Wirkung des Lichtes auf ihnen in diesen frühen Bildern schon eine recht große ist. Die Beobachtung der charakteristischen Einzelheiten, etwa wie das Haar sich an der Stirne ansetzt, ist auch bei scheinbar skizzenhaft breiter Behandlung im technischen Vortrag eine scharfe und verständnisvoll ins Malerische übersetzte. Hierbei sei hingewiesen auf das Damenbildnis im Besitze des Grafen Wimpffen und auf die Bildnisse der jugendlichen Gräfin Wrba (Abb. 3), Adalbert Stifters (Abb. 9) und Stephan Schroffs (Abb. 11). Einfach und sicher in der Komposition, zeigen sie höchstes Erfassen des Porträts. In dem zweit- und im letztgenannten erschöpft sich alles in der Darstellung des Menschen, in der künstlerischen Herausarbeitung der Lebensrealität, im Stifter-Bildnis, dem auch koloristisch reizvolleren, ist außerdem noch das Verhältnis des Menschen zur Natur so deutlich dialogisiert, daß man das seltsame Doppelleben auch in sich als Beschauer wirksam fühlt. Wundersam wahrzunehmen ist es, in welcher Innigkeit der herbe Waldmüller den weichen Dichter der »Feldblumen« sah, empfand und malte. Ich zähle dies Porträt, das ein Nachkomme des Dichters, Herr Philipp Stifter, »frappant ähnlich« nennt, zu den meisterlichsten seiner Frühbildnisse, nur übertroffen von Waldmüllers Selbstporträt aus dem Jahre 1828 (Titelbild).

Diese Bildnisse sind so überaus bedeutende Kunstwerke, weil die wesentlichen Bedingungen zum Kunstwerk nicht in der Natur enthalten sind, sondern im Künstler. Von Autodidaktendünkel nicht völlig frei, verkannte dies Waldmüller. Daß er trotzdem Werke wahrer Kunst hervorbrachte, beruht in seinem eingeborenem Genie, das seinen Geschmack und seinen Verstand überwog und ihn in den meisten Arbeiten das unduldsam Angestrebte intuitiv erreichen ließ.

Hiezu möchte ich bemerken, daß wir gewöhnlich zwei Grade der Fähigkeit zum Schaffen unterscheiden: den niederen des Talents und

den höheren des Genies. Nun ist aber das Genie, worauf wohl zu achten ist, nicht etwas spezifisch Künstlerisches, es ist vielmehr die höchste Steigerung des Menschlichen überhaupt, gewissermaßen die höchste Form menschlicher Bildung — Bildung nicht im konventionellen Sinne gemeint. Das Genie befindet sich nicht im Gegensatz zur Begabung der meisten gebildeten Menschen, sondern ist deren vollkommenste Erscheinung. Das Genie kann anderes nicht, als was sonst alle Menschen auch können, nur in feinerer oder kraftvollerer, intensiverer, gesteigertster Art. Darum ist Genie in allen Berufen zu finden. Daß wir es in der Kunst zumeist wirkend sehen, hat seinen Grund darin, daß die Kunst die höchste Form menschlicher Tätigkeit ist. Der Stand der Kunst eines Volkes ist stets der feinste Wertmesser seiner Kulturgrädigkeit und Menschlichkeit; denn die Kunst ist, wie Stifter sagte, eine der größten und wichtigsten Mächte des menschlichen Lebens, sie geht allen jenen Dingen des Daseins, die nur Mittel sind, als menschlicher Selbstzweck voran, und die Völker gelangen einzig durch diesen Durchgangspunkt zu ihrer Kultur.

Das Talent, keine Totalität, sondern etwas verschieden Abgestuftes, ist die bewußt entwickelte Fähigkeit, durch Beherrschung der Darstellungsmittel einer bestimmten Kunstart, eine starke Anschauungs- und Gefühlsillusion zu erwecken. Talent ist also erwerbbar. Und jener ist der Talentiertere, der die Natur, das Ding, ob geistig oder körperlich bleibe unerörtert, vermöge seiner Beherrschung der künstlerischen und technischen Mittel selbständig und am wirkungsvollsten darstellt. Die Grenze zwischen der höchsten Talentstufe und dem Genie ist unbestimmbar, weil wie alles Psychologische fließend. Es gibt latente Genies — die feinen Genießer — aber keine latenten Talente. Talent ohne Genie vollbringt manch Wertvolles. Das künstlerische Genie jedoch bedarf des Talenten, um zur Wirkung zu gelangen, denn jeder künstlerisch schöpferische Akt steht in innigster Verbindung mit einer bewußt verfeinerten Verwertung besonderer künstlerischer Ausdrucksmittel. Waldmüller hatte dies nicht erkannt, er verlangte alles von der Natur.

Waldmüller war sich nicht klar darüber, daß mit bloßer Naturempfindung, Anschauung und Studium der Natur für die Kunst nicht genug getan ist, sondern daß erst ein die Ausdrucksmittel beherrschender Künstler aus der Natur Werke der Kunst zu entwickeln vermag. Richtig war es allerdings und gut getan, daß er sich von der Akademie ab- und der Natur zuwandte, weil dies allein dem Genie bekömmlich ist. Den Beweis hiefür bilden die Gemälde aus dieser Epoche seiner künstlerischen Entwicklung.

Durchaus selbständig und viele Jahre vor Courbet, dem als Bahnbrecher so viel gefeierten französischen Naturalisten, kam Waldmüller zur Erkenntnis der verderbenden Falschheit der herkömmlichen akademischen Lehre und dadurch zur Befreiung seiner künstlerischen

Eigenart. Wie sich der Wandel seiner Kunst- und Naturanschauung in dieser krisenreichsten Zeit vollzog, liest man am besten in seinem eigenen klassischen Berichte. Er lautet: »Ich glaubte das Heil zu finden, wenn ich in der kaiserlichen Galerie zu kopieren begänne. Wie es bisher noch bei allen Kunstzweigen gegangen war, in denen ich mich versucht hatte, so gelang es mir, auch mit diesen Kopien Beifall zu finden. Ein Privatmann mit nicht ungeübtem Blick glaubte in diesen Bestrebungen einen Geist zu erkennen, welcher der Aufmunterung nicht unwürdig sei, und gab mir Aufträge zu ferneren Arbeiten dieser Art. Ich kopierte mehrere der besten Werke sowohl der kaiserlichen Galerie, als anderer Gemäldesammlungen, sowie einige aus der Dresdener Galerie. Auf diese Weise beschäftigte ich mich abermals fünf Jahre, dann hörten die Aufträge auf und ich stand wieder auf dem alten Punkte. Allerdings durfte ich mir selbst gestehen, ich sei ein ziemlich gewandter Techniker geworden, aber der Geist, der schöpferische Geist, der eigentlich das Kunstwerk zu einem solchen stempelt, hatte mir noch nicht gelächelt. Ich fühlte seine Mahnung, aber es fehlte die Kraft des freien Flügelschlages, mich emporzuschwingen. Was ich bis jetzt geübt — ich konnte es mir nicht verhehlen, es war nur ein Versuch des Ikarus gewesen. Die wächsernen Flügel zerschmolzen vor dem Strahle der Sonne.

Ich hatte mich nun wieder dem Porträt zugewendet, allein befangen in der damals herrschenden Manier, umschlungen von den Fesseln alt-herkömmlicher, auf meinem Bildungswege eingesogener Vorurteile, schwangen sich meine Leistungen durchaus nicht über das Gewöhnliche empor. Ich fühlte den Druck dieser Fessel, aber ich fand die Kraft nicht, sie abzuwerfen. Ich hatte mich nie getraut, bei meinem Kopieren älterer Meisterwerke die Hintergründe selbst zu malen. Da ich dieses Fach nicht auf akademischem Wege studiert hatte, so hielt ich es für einen Frevel, Hand daran zu legen. Ich ließ also diese Hintergründe durch einen meiner Freunde, einen Landschaftsmaler, ausführen. Dieser gestaltete sie natürlich in seiner Manier und so kam es, daß sie weder mit den Figuren, noch überhaupt mit dem Geiste des Originals in künstlerischem Einklange standen — ein Mißstand, der natürlich höchst störend vortreten mußte. Ich erkannte dies selbst und durch diese Erkenntnis angeregt, ging ich daran, Studien nach der Natur zu machen, welche, da ich in diesem Fache durch Kopieren noch nicht irregeleitet und verdorben war, sehr gut gelangen. Jetzt war der Moment erschienen, in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz ich — leider erst so spät — die Wahrheit erkennen lernen sollte. Durch einen solchen Zufall mußte ich die Bahn der Erkenntnis betreten. Infolge der eben erwähnten Arbeiten und des so überraschenden Gelingens derselben, ward ich zuerst und zufällig auf die Notwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien aufmerksam gemacht. Naturstudien!

ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war! Bald erfolgte eine zweite Anregung dieser Art und zwar eine entscheidende. Herr Hauptmann von Stierle-Holzmeister beauftragte mich, das Porträt seiner Mutter zu malen. Aber — so sprach er zu mir — malen Sie mir sie genau so, wie sie ist! Diesem Auftrage gemäß versuchte ich es nun, bei diesem Porträt die Natur mit der größten Treue wiederzugeben — und es gelang! Jetzt war auch mit einem Male die Binde vor meinem Auge gefallen. Der einzig rechte Weg, der ewige, unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur hatte sich mir aufgetan; was so lange als Ahnung in meiner Seele erklang, war zum Bewußtsein erwacht, und obschon ich gerade nach dieser Erkenntnis mir umsoweniger verhehlen konnte, wie weit ich bisher vom rechten Wege abgeirrt war, so stand mein Vorsatz doch fest, ihn von nun an nie mehr zu verlassen und mit aller mir zu Gebote stehenden Kraft zu streben, das Versäumte nachzuholen.«

Eingedenk des Umstandes, daß ein Losreißen von langgehegten Vorurteilen im vorgerückten Mannesalter große Anstrengungen erfordern würde, überwachte sich Waldmüller auf das strengste, rastlos und emsig bestrebt, sich und die Ausdrucksmittel seiner Kunst zu vervollkommen. Deutlich war ihm jetzt, was er Neues zu lernen und Altes zu vergessen habe. Neben seinem Studium der Natur, ihrer Erscheinungen und deren künstlerischer Wiedergabe beschäftigte ihn nun auch die Theorie und die Geschichte der Kunst. Er begann eifrig Werke der Kunstliteratur zu lesen, aus deren Studium er sich gleichfalls mannigfache Anregungen holte. Ein Lieblingsbuch von ihm, das ihn auch stets auf seinen Reisen durch Italien begleitete, war das im Verlag von Karl Thienemann in München 1819 erschienene Buch »Die Kunst in Italien« von Kanonikus B. Speth, das er ein »meisterhaftes Buch« nannte.

Die künstlerischen Ergebnisse dieser harten Mühen verblüfften die Laien und erbosten die neidischen Kollegen. Die herrschende Malschule und die ihren Führern ergebenden Kritiker begannen Waldmüller auf das heftigste und hartnäckigste zu bekämpfen, ohne ihn jedoch dadurch beirren oder einschüchtern zu können. Sie vermochten es nicht einmal zu hindern, daß er 1830 zum Professor an der Akademie der bildenden Künste und bald danach zum akademischen Rat und Kustos der gräflich Lambergischen Galerie der Akademie ernannt wurde, trotzdem er ihnen und allen anderen Malern die ihnen ganz greuliche Rückkehr zur Natur predigte und als Beispiel selbst vorführte.

Im Jahre seiner Berufung an die Akademie besuchte Waldmüller zum ersten Male Paris. Das von ihm während dieser Reise geführte Tagebuch blieb erhalten.* Es ist ein äußerlich unansehnliches, in grauer Pappe gebundenes Büchlein und enthält auf rauhem Papier mit Blei-

* Es befindet sich jetzt in der großen Viennensia-Sammlung des Herrn Dr. August Heymann.

stift geschriebene tägliche Eintragungen vom Tage der Abreise, den 1. Mai, bis zum Tage der Rückkehr, nebst einem genauen Ausgabenverzeichnis und einigen kleinen Figurenskizzen. Den knappen Aufzeichnungen dieses Reisejournals können wir die begeisterten Äußerungen der ersten überwältigenden Eindrucksstimmungen entnehmen. Es heißt darin unterm 16. Mai 1830: »Palais Royal überraschend. Tuilleries, Louvre, Pont Royal, Jardin — wahrhaft königlich! Palais Royal abends himmlisch.« Am 18. Mai notiert Waldmüller: »Louvre. Der erste Eindruck nicht sehr ergreifend, jedoch die genauere Prüfung der Gemälde ist ein Hochgenuß.« Tags darauf ist unser Meister wieder im Louvre: »Die ganze französische Schule genommen. Ausgezeichnet schöne Werke. Nl. Poussin, Vernet, auch von Maureau. Die Künstler malen und sind sehr unrein. Keiner fast zeichnet die Kontur früher richtig. Eine wahre Schw..... Die Palette und Farben sehr unrein.« Die Bilder der französischen Meister, die Waldmüller bei Gelegenheit dieses ersten Aufenthaltes sah und studierte, wurden ihm durchaus nicht zu Sensationen, sondern hatten für ihn nur noch Bedeutung als Bestätigung seiner selbst gefundenen Erkenntnis; sie konnten ihm nicht mehr völlig neue Offenbarungen bieten, denn die holte er sich fortan stets unmittelbar von der göttlichen Natur. Die wirkungsvollsten Beweise hiefür sind die 1830 in der Akademie bei St. Anna ausgestellt gewesenen Bilder: »Szene nach dem Brande von Maria Zell«, »Tiroler Schütze«, »Bettelknabe auf der Hohen Brücke«, »Ein Knabe, der in der Schule die Preismedaille erhalten hat«, »Zwei Tiroler, auf einer Berghöhe ausruhend«, »Fruchstück mit Papagei«, »Blumen und Früchte« und das »Bildnis des 13jährigen Waldmüller«.

Es ist, wie richtig bemerkt wurde, für die naturalistische Kunstanschauung, ja für das ganze Wesen des nachgerade in das reife Mannesalter getretenen Künstlers höchst bezeichnend, was er selbst über den Eindruck dieser Studienreise berichtet. Die trefflichen Leistungen der neueren französischen Schule — das ist der romantischen, welche gerade um 1830 auf dem Gebiete der Kunst ebenso siegreich vordrang, wie auf dem der Literatur — bilden für Waldmüller »einen Sporn, in dem — von ihm — versuchten Genrefache tätig zu bleiben«. Deutlicher konnte Waldmüller nicht ausdrücken, daß er die Vorzüge der romantischen Franzosen zwar vollauf würdigte, aber nicht minder klar den himmelweiten Unterschied erkannte, der zwischen ihrer Richtung und der seinigen, zwischen der romantischen Kunstanschauung eines Delacroix und Ary Scheffer und seinen eigenen, auf die schlichte Wiedergabe der Natur gerichteten Bestrebungen bestand. Er brachte die Erkenntnis aus Paris heim, daß er die Werke der Franzosen in keiner Weise nachahmen dürfe. An dieser Stelle einiges über Waldmüllers Maltechnik zu sagen, dürfte nicht unpassend sein, denn nicht ganz unerörtert bleiben

darf Waldmüllers persönlich eigenartige Technik. Um jedoch den Leser nicht billig mit vagen Mutmaßungen abzufertigen, führe ich im folgenden den Bericht Berggruens darüber im Wortlaut an, da ihm die auf persönlicher Beobachtung beruhenden Aussagen des Waldmüller-Schülers Zichy zu Grunde liegen. »Waldmüller's eigenthümliche Art der Production ist schon bei seinen Lebzeiten viel besprochen worden und ist Gegenstand manches herben, unbegründeten Tadels gewesen. Im Wesentlichen lassen sich seine Eigenheiten einerseits darauf zurückführen, dass er nach gar manchem fehlgeschlagenen Versuche erst allmählig fand, was glücklichere Kunstjünger von der Tradition mühelos auf einmal empfangen; andererseits aber machte sich die besondere Organisation des Künstlers geltend, die ihm absolut nicht gestattete, aus dem Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen heraus zu malen, sondern ihm die fortwährende Benützung des Modells als unabweisliche Nothwendigkeit setzte. Die Vorzüge und Mängel Waldmüller's mit starker Übertreibung besprechend, hat schon 1845 ein anonymes Kritiker bemerkt, dass ,Niemand ein besserer Virtuose sei, als der Wiener Meister, dass dieser mit Farben und Pinseln trotz eines Thalberg und Paganini spiele, aber kaum mehr als eine bewunderungswürdige Copirmaschine sei, die trotz ihrer außerordentlichen Geschicklichkeit nicht die mindeste Skizze mit freier, männlicher Seele entwerfen könne.* Der Kritiker fährt sodann fort: ,Waldmüller malt stückweise, mosaikähnlich — zitzelweise sagt der Wiener — heute ein Auge, morgen eine Nase und übermorgen das Ohr; wäre er Architekt, so würde er wohl die eine Ecke seines Hauses mit Gesims und Zierrathen vollenden und vielleicht selbst das Dach darauf decken, ehe er noch den Grund für die Keller des Mitteltraktes ausgehoben, und wer weiß, ob es ihm, gerade ihm, nicht gelänge.' Es liegt etwas Wahres in dieser, volle Fachkenntniss verrathenden Kritik, die offenbar von einem wohlwollenden einheimischen Berufsgenossen herrührt; allein sie trifft nicht den Kern der Leistungsfähigkeit Waldmüller's und vermag deren Bedeutung nicht zu schmälern. Denn ganz unwahr ist, was man dem Wiener Meister nachzusagen pflegte, dass er, wenn er ein Bild anfang, selbst nicht wusste, was daraus werden sollte; dass er sich auf seine momentane Eingebung verlassen und gleichsam à la fortune du pinceau gemalt habe. Freilich hat Waldmüller selbst für seine figurenreichsten Gemälde nie eine Skizze entworfen, und Zeichnungen von seiner Hand gehören überhaupt zu den allergrößten Raritäten, allein nichtsdestoweniger stand jedes Bild in seinem Kopfe derart fertig da, dass er es auf der Leinwand oder auf der Holztafel in den wesentlichen Umrissen skizzierte, ehe er zur Ausführung schritt. Sein Vorstellungsvermögen und seine Sicherheit waren bedeutend genug, um ihm diese Methode des Schaffens

* In der »Leipziger Illustrierten Zeitung«, 1845; die Stelle ist angeführt bei Wurzbach, Bd. 52, S. 199.

zu gestatten; nur in sehr seltenen Fällen bekundet die gezwungene Stellung oder Bewegung einer Figur, zeigt ein sogenanntes *Pentimento*, welches ja auch den größten Malern passirt, dass dem Bilde keine Skizze zu Grunde lag. Hatte Waldmüller aber einmal die Grundzüge seiner Composition hingeschrieben, dann begann die Ausführung in einer Weise, welche von der herkömmlichen, schulgerechten sehr erheblich abweicht und Gegenstand vielfacher Spötteleien war, denen der Künstler nichts Besseres entgegensetzen konnte, als — den Erfolg.

Läugnen lässt sich nicht, dass Waldmüller seine Bilder musivisch ausführte und dass Figuren, ja Gruppen fertig dastanden, während von dem Rest des Bildes noch nichts vorhanden war, als der mit der Kohle gezogene Umriss. Es hing diese Eigenthümlichkeit damit zusammen, dass er völlig außer Stande war, frei aus dem Gedächtnisse und der Vorstellung heraus im Detail zu schaffen, sondern auf Schritt und Tritt das Modell im Auge behalten musste. „Jene Maler — so sprach Waldmüller oft zu seinem Schüler Michael von Zichy —, welche aus ihrem Gedächtnisse oder nach einer Zeichnung, einer Skizze arbeiten können, beneide ich um ihre Gabe; ich besitze sie nicht!“ Ohne alle Übertreibung lässt sich behaupten, dass keine Figur, kein Haus, kein Baum, keine Blume, kein Stein auf irgend einem Bilde Waldmüller's zu finden ist, wofür nicht unmittelbar das Vorbild der Natur hergehalten hätte. Diese Nachahmung der Natur, welche den Bildern des Meisters das Gepräge unfehlbarer Wahrheit verleiht, bezieht sich aber nur auf das Detail und artete nicht in jene sklavische Abhängigkeit aus, welcher manche moderne Realisten der Feder und des Pinsels sich willig gefangen geben. Waldmüller wählt für Alles ein Vorbild in der Natur, aber dann schaltet er frei mit demselben und gebraucht es da, wo es ihm passend dünkt. So versetzt er, beispielsweise, ein Bauernhaus in der Hinterbrühl, das ihm gefiel, ruhig nach Perchtholdsdorf, auf den Schauplatz seines Gemäldes »Bauernhochzeit« (Abb. 98); dort macht es mit seiner gewölbten Einfahrt und dem hohen Dach eine sehr gute Wirkung. Eine gleiche Einsicht bewährt der Künstler bei der Wahl seiner Modelle, welche das Unentbehrlichste seiner Production waren. Denn er pflegte nicht bloß jede einzelne Gestalt nach der Natur zu malen, sondern sie, bei figurenreichen Bildern, im Zusammenhange mit der ganzen, sorgfältig gestellten Gruppe zu studiren, damit in den Bewegungen und in der Beleuchtung ja kein Verstoß gegen die Realität der Erscheinung unterlaufe. In analoger Weise verfuhr Waldmüller auch, wie sein Schüler Michael von Zichy erzählt, der einmal eine Studienreise seines Meisters nach Italien mitgemacht hatte, bei Naturaufnahmen. Er setzte sich hin, malte an einer Vedute sehr sorgfältig während einer Stunde, so lange die Beleuchtung nicht wechselte und falls er nicht ganz fertig war, kehrte er an den folgenden Tagen um die gleiche Tageszeit zurück, um fortzuarbeiten.

So war Waldmüller denn doch etwas Anderes, als eine ‚bewunderungswürdige Copirmaschine‘; sein Verfahren war in der Art seiner Begabung begründet und kann nicht als unkünstlerisch bezeichnet werden, so ungewöhnlich es auch erscheinen mag.«

Ähnliches in Bezug auf die Arbeitsweise berichtet Julius Mayr, der langjährige Freund des Malers Wilhelm Leibl, von diesem; auch Leibl übte die Gepflogenheit, ein Bild links oben anzufangen, stückweise weiter zu malen und rechts unten zu beenden. Er wußte bei Beginn der Arbeit, was er wollte, wie sie werden sollte und arbeitete mit einer phänomenalen Sicherheit — und Waldmüller gleich ihm.

In seinem Selbstgefühl bestärkt, war Waldmüller in heiterer Gelassenheit von der Reise heimgekehrt. Seine Kraft war zu prächtiger Reife gelangt und gestattete ihm schier mühelos Werk auf Werk zu schaffen. Alljährlich, über ein Jahrzehnt hindurch, erschien er in den Kunstausstellungen der Akademie mit mehreren Gemälden; er stellte aus:

1832: »Das Innere eines Klosters«, den »Waldbach Strubb«, zwei »Ansichten«, »Partie aus dem Prater«, »Die Redtenbachwildnis bei Ischl«, eine »Buche bei Ischl«, »Ahornbäume«, »Bildnis des Malers Gauer mann«, »Ein Weib sucht seine Kinder während eines Gewitters bei einer Mariensäule zu schützen«, »Ferdinand V., König von Ungarn, nach der Natur«.

1834: »Ein Afrikaner«, »Eine wandernde Bettlerfamilie wird am hl. Christabend von armen Bauersleuten beschenkt«, »Die Heimkehr des Landmannes«, »Elternfreude«, »Der Schönberg von der Hoisernraitalpe«, »Der Dachstein von der Hoisernraitalpe«, »Der Zimitsberg vom Dorfe Ahorn«, »Der Dachstein mit dem vordern Gesäuse«, »Dorf Ahorn«, »Studie bei Ischl«, »Der Hohenzoller Wasserfall«, »Das Höllengebirge«, »Praterpartie« (zwei Ansichten), »Schloß Persenbeug«, »Selbstbildnis«, »Bettler« und »Die Schmolauer Franzl von Ischl«.

1835: »Kinder bei einer Butte Trauben«, »Bildnis der Gräfin Julie Apraxin«, »Partie beim Dorfe Ahorn nächst Ischl«, »Alpenhütte auf dem Hoisernrait bei Ischl« und ein »Familiengemälde«. (Vermutlich das Gruppenbild des Notars Eltz mit Familie.)

1836: »Rosen, Myrten und Orangenzweige auf der Toilette einer Braut«, »Eine Großmutter schmückt ihre Enkelin am Fronleichnamstage mit Rosen«.

1837: Zwei Partien »Aus der Ramsau bei Berchtesgaden«, »Partie aus dem Prater«, »Ein Hund bewacht einen Korb voll Trauben«, »Kinder aus der Schule kommend«, »Ein Mädchen schmückt ein Muttergottesbild mit einer Rose«, »Ein Orientale unterrichtet ein Mädchen« und drei Bildnisse.

1838: »Der Watzmann in der Ramsau«, »Zell am See«, »Der Rathausberg bei Wildbad Gastein«, »Partie bei Gastein«, »Taubensee mit

dem Steinberg in der Ramsau«, »Junge Dame am Putztisch« und sechs Bildnisse.

1839: »Rosen«, »Ischl vom Sophienplatz aus«, »Ansicht des Dachsteins mit dem Hallstätter See von der Hütteneckalpe bei Ischl«, »Ein Perser«, »Bildnis des Erzherzogs Franz Karl«.

1840: »Partie bei Hallstatt«, »Früchte und Blumen«, »Waldbach Strubb bei Hallstatt«, »Arabischer Derwisch«, »Partie vom Escherntal bei Hallstatt«.

1841: »Kinder am Fenster«, »Eine Bauernstube«, »Waldpartie mit Mühle«, »Aupartie«, »Mädchen, einen Brief lesend«, »Rosen«, »Korb mit Trauben«, »Mädchen mit Erdbeeren«, »Karl VI.«, »Weintrauben«.

1842: »Riva am Gardasee«, »Inneres der Markuskirche in Venedig«, »Traubengehänge«, »Trauben in einem silbernen Gefäße«, »Lago di Garda«, »Klostergang zu Riva«.

1843: »Früchte«, »Ende der Schulstunde«, »Rosen«, »Blumen«, »Austern und Südfrüchte«, »Waldbach«.

1844: »Erstehen zu neuem Leben«, »Österreichische Bauernhochzeit«, »Gebirgspartie«.

1845: »Heimkehr von der Ernte«, »Verehrung des hl. Johannes«, »Ruine des griechischen Theaters zu Taormina in Sizilien«, »Christtagmorgen«, »Die Gratulation«, »Ruine an der Meerenge von Messina«.

Die künstlerisch bedeutendste Periode seines langen und an Arbeit reichen Lebens ist es, die nun begann. Neben vielen Landschafts- und Figurenbildern entstand gleichsam mühelos, wie von selbst, die imponierende Reihe der meisterlichsten Menschenbildnisse, die Österreichs Kunst des neunzehnten Jahrhunderts aufzuweisen hat. Bildnisse von solcher Reife und Künstlerschaft, daß sich ihre Entstehungsweise schier durch nichts verrät. Über die erstaunliche Leichtigkeit, mit der er Bildnisse zu malen vermochte, spricht sich der Künstler in seinem an den englischen Gesandten Sir George Hamilton Seymore gerichteten Brief aus; es heißt in dem Schreiben an einer Stelle, daß er drei Sitzungen im Atelier benötige, um eine vorzügliche Leistung hervorzubringen.

Bei dem Namen Waldmüller denken heute die meisten Menschen zunächst an seine Genrebilder, da sie es sind, die seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt machten. Und doch sind die Genrebilder nicht seine künstlerisch bedeutendsten Arbeiten. Man muß vielmehr, um seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Malerei und für unsere Tage würdigen zu können, zwischen Waldmüller, dem Porträtisten und Landschaftler, und Waldmüller dem Genremaler unterscheiden. Als Genremaler entspricht er unserem Empfinden nicht mehr ganz; die Anordnung seiner Bilder ist uns meistens zu theatralisch, der Stoff zu anekdotisch.

Im Wesen der Bildkunst ist es begründet, daß sie außer ihrem Kunstwesentlichen auch noch Gefühlswerte enthält. Ein Bild kann recht gut außer für das Auge auch etwas für die Seele, die Phantasie und den Intellekt des Beschauers bedeuten, und es bleibt jedem einzelnen unverwehrt, Bilder auf ihren Gehalt an Gefühlswerten oder Gedankenmöglichkeiten hin zu betrachten, denn selbst dem ästhetischen Kritiker wird es mitunter gefallen, ein Kunstwerk auf das Dingliche in ihm zu erfassen. Ein Irrtum Waldmüllers war es jedoch zu wähnen, daß es Werken der Malerei zum Vorteil gereiche, wenn sie mit moralischen und anderen unanschaulichen Beziehungen ausgestattet sind, die zwar mit der Kunst nichts zu tun haben, aber immer schon dem Publikum Respekt einflößten. Waldmüller, der sonst alle eitle Begier nach falscher Wirkung voll Verachtung verwarf und ehrlich strebte, vermochte sich hinsichtlich des Genrebildes von der seiner Zeit eigentümlichen Auffassung nicht ganz zu befreien.

Waldmüller war, wie richtig gesagt wurde, ein Talent, das seine Anregung nur von der Natur, nicht von innen heraus empfing. Wo er erfinden, zusammenstellen mußte, verfiel auch er der Schablone seiner Zeit. Im Porträt dagegen war ihm die Möglichkeit gegeben, sich bis in die kleinsten Einzelheiten an sein Vorbild zu halten, und hier, im Bildnis, steigt er auch plötzlich sozusagen mit einem Ruck in die Höhe. Und wenn wir auch noch auf einzelnen seiner Gruppenbildnisse mancherlei als geziert, als Pose empfinden, hat all dies andererseits wieder den Reiz, ein charakteristisches Merkmal der Zeit zu sein, und ein Bild dieser Art ist geradezu als eines der wundervollsten Meisterwerke der Malerei überhaupt zu werten. Es ist das in eine Salzkammergutlandschaft gestellte Gruppenporträt des k. k. Hofadvokaten und Notars Dr. Josef August Eltz mit Familie (Abb. 20). Ich kenne kein Bild der gleichen Zeit, das diesem in bezug auf die künstlerische Kraft der Stimmungswirkung auch nur nahe käme. Es enthält aber nicht nur etwas spezifisch Zeitumständliches und Typisches, sondern auch ungewöhnlich viel allgemein Menschliches, und ist getragen von einer durchaus lauterer Empfindung, wie wir sie sonst nur noch aus Stifters »Nachsommer« ausströmen fühlen.

Grandios und einzigartig ist Waldmüller als Maler des Einzelbildnisses. Um dies zu erkennen, braucht man wirklich nur sein Selbstporträt im Wiener Hofmuseum anzuschauen (Titelbild), diese magistrale Leistung eines Vollkräftigen, die vom ganzen Schick eines kulturgepflegten Vormärzlers getragen ist, und dargeboten mit der heiteren Sicherheit eines großen Meisters, oder den prächtigen Schiffmeister Feldmüller, diesen in geruhloser Behäbigkeit wirkenden Tatmenschen (Abb. 28), oder die Frau Lindner mit Sohn (Abb. 25), oder irgend eines seiner in den Jahren 1830—1845 gemalten Porträts.

Waldmüller mochte das Gefühl gehabt haben, daß er die Gestalten, die an ihm mit verschiedenem Gehaben vorbeizogen, nur einmal sehen kann. Er erfaßte sicherlich das Panische ihrer Erscheinung, und da ihm die Erscheinung ihr Wesentliches vermittelte, mühte er sich sie intensiv zu erschauen, zu erfühlen und zu erfassen. Trotzdem war er sicherlich kein Seelendeuter. Ihm war es nicht darum zu tun die Seelen der Menschen, deren Bildnisse er so meisterlich malte, auszulegen. Er wußte von dem Phänomen der Unergründlichkeit der Oberfläche und bescheidete sich dabei, die zarten und oft kaum merklichen Stigmatisationen der Seele scharfsichtig aufzuspüren in der körperlichen Form und ruhig und aufzuzeichnen.

Sein bewunderungswürdiger Porträtstil ist der künstlerisch kraftvoll geschlossene Ausdruck seiner Stellung zu den Menschen; und seine Stellung ist die einer überaus fein verschiedenfältigten Ironie. Vor jedem neuen Modell, stets von neuem, bereitete sie ihm ein stark empfundenes, wenn auch seiner eigentlichen Natur nach von ihm vielleicht nicht ganz erkanntes Vergnügen. Den Menschen malte er und nicht irgend eine Vorstellung von ihm.

Bildnisse nun, die uns den Menschen wirklich zeigen und nicht irgend eine, gleichviel ob geistreiche oder sonstige Vorstellung des Malers von ihm, üben immer den Reiz der Anziehung und einer besonderen Beunruhigung aus. Und so geschieht es, daß wir, obgleich uns die Menschen seiner Bildnisse nicht bekannt sind, einzelne lieben, andere verabscheuen, ohne eigentlich zu wissen warum, vielleicht bloß darum, weil sie uns unter ihren rätselvollen Blicken bewegungslos und versonnen festhalten, weil wir hinter ihrer Erscheinung ein Menschen-geschick ahnen. Wir verfallen einer verführenden Neugier und werden gelüstigt das Rätsel zu lösen, dessen Merkmale wir im Antlitz zu sehen wännen. Wir möchten wissen, ob die Leute, die uns da im Medium der Farben ruhig verharrend erscheinen, gleich uns liebten, ob unsere Leidenschaften auch die ihren waren. Wir wünschen erregt die herbschmalen oder die lebensvoll schwellenden, die strenglinig gezogenen und die weich geschwungenen Lippen geöffnet, und lebendig, und von verschollenen Lebensgeschichten erzählend. Ergötzen möchten wir uns an den Freuden dieser vermoderten Herzen und uns ängstigen in ihren Qualen. Wir versuchen uns vorzustellen, wie das Leben dazumal gewesen sein mag, und wir sind gern geneigt, seine Farben für leuchtender als die unseren, sein Gefühl für wärmer als das unsere zu halten.

In einer großen Anzahl Bildnisse zeigt er die vielerlei verschiedenen Typen und Eigenen, die er sah. Es ist eine wunderliche Gesellschaft, die er zusammenbrachte. Wir sehen kleine Biedermänner, die ihren lang-schoßigen guten Rock, in dem sie konterfeit sind, aus lavendelduftenden Kommodeschiebladen sorgsam hoben und mit schnippenden Fingern

von unsichtbaren Stäubchen säuberten, ehe sie ihn anlegten und vor ovalem Mahagonispiegel zurechtzogen; gravitatische Männer mit steif aufrecht getragensem Haupt, und andere mit roten Weinschmeckerlippen und weiten witternden Nasennüstern; Jünglinge, schlank, geschmeidig und höflich, die sich gegen Vornehmere geziemend anzulassen verstanden; zornmütige Männer auch, die knorrig und selbstsicher standen und die ergeben waren einem Dasein zweckmäßiger Handlung. Waldmüller sah und malte aber auch die Scheuen, die, wenn jemand sie fest anblickte, verlegen einen schüchternen Gruß entboten, die unbelastet Heiteren, denen das Leben ein lichtiges Fest ist, die Grübelnden, die Träumenden und die Sachdenklichen; matronale Frauen, geruhsam und feist in weitausfallenden, faltenstarren Seidenröcken, und zarte Mädchen voll riegelsamer Munterkeit, mit lockigen Köpfen und anmutiger Gestalt.

Waldmüller schilderte das Leben im alten Wien nicht, aber er konterfeite unübertrefflich seine Akteure. Er porträtierte die anmutigen Wienerinnen, die, geschmackvoll gekleidet, lässig auf die Kissen zurückgelehnt, in eleganten Fiakern durch die Bischofgasse, zum Rotenturmtor hinaus über die Jägerzeile in den Prater fahren, und die minder Begüterten, die langsam dahinschritten, grüßend, lächelnd, kittelnd, neidisch und beneidet, und die bewundernd am Kaufladen »Zur schönen Wienerin« stehen blieben, um das neueste moderne Kleid der im hohen Glaskasten stehenden Wachfigur, die jeden Tag mit dem Neumodischesten geputzt ward, zu besehen. Und er porträtierte jene Herren, die auf dem Graben kleine Gruppen heiterer Plauderer bildeten, oder bei Benkos Kaffeehaus, bei Daum auf dem Kohlmarkte und bei der Post, und die an der Seite lieblicher Fräulein das Trepplein zur Bastei hinanstiegen, um vom Stubentor bis zur Burgbastei zu promenieren, oder noch weiterhin in das Paradiesgärtel, dem Orte, wo neue Bekanntschaften gemacht, Liebesbündnisse, Handelskontrakte und Papiergeschäfte abgeschlossen wurden, wo man Einladungen zum Ball oder Tee, zu einer Landpartie oder einem Quartett ausgab und empfing, wo man sich schmunzelnd Anekdoten zuflüsterte, mit dem Preise des leicht um die Schulter der Begleiterin gelegten Schals prahlte, räsonnierte, mutmaßte, stichelte und liebelte, Artikel verbotener Zeitungen unter vorsichtigem Rundumblicken zitierte, kurz: wo man sich ganz köstlich altwienerisch amüsierte.

In seinen vielen Bildnissen erkennt man Leichtfertige und Ernsthafte, zahme Bürger, aber auch solche, die 1848 mittaten. Besonders entzückend sind die Erscheinungen einzelner Mädchen und junger Frauen. Fast unwillkürlich bildet sich in unserer Phantasie um sie als Rahmen die Vorstellung von Gemächern, wie sie Stifter schilderte. Und so sehe ich eine Gestalt in einem Zimmerchen, das ganz mit rosenfarbener Seide, mit Zeichnungen in derselben, nur etwas dunkleren Farbe ausgeschlagen

ist. An dieser schwach rosenroten Seide läuft eine Polsterbank von lichtgrauer Seide hin, die mit mattgrünen Bändern gerändert ist. Sessel von gleicher Art stehen herum. Die Seide, grau in grau gezeichnet, hebt sich licht und lieblich von dem Rot der Wände ab; es macht fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben roten sind. Die grünen Streifen erinnern an das grüne Laubblatt der Rosen. In einer der hinteren Ecken des Zimmers steht ein Kamin von ebenfalls grauer, nur dunklerer Farbe, mit grünen Streifen in den Sims und sehr schmalen Goldleisten. Vor der Polsterbank und den Sesseln steht ein Tisch, dessen Platte grauer Marmor von derselben Farbe wie der Kamin ist. Die Füße des Tisches und der Sessel, sowie die Fassungen an der Polsterbank und den anderen Dingen sind von dem schönen, veilchenblauen Amarantholze, aber so leicht gearbeitet, daß dieses Holz nirgends herrscht. An dem mit grauen Seidenvorhängen gesäumten Fenster, das zwischen grünen Baumwölbungen auf die Landschaft und das Gebirge hinaussieht, steht ein Tischchen von demselben Holze und ein reich gepolsterter Sessel und Schemel, wie wenn hier der Platz für eine Frau zum Ruhen wäre. An den Wänden hängen nur vier kleine, an Größe und Rahmen vollkommen gleiche Ölgemälde. Der Fußboden ist mit einem feinen grünen Teppiche überspannt, dessen einfache Farbe sich nur wenig von dem Grün der Bänder abhebt. Er scheint gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schweben. Die Schürzange und die anderen Geräte an dem Kamine haben vergoldete Griffe, auf dem Tische steht ein goldenes Glöckchen.

Ähnliche Interieurs finden wir nun aber auch tatsächlich auf Bildern von Waldmüller dargestellt, denn für ihn als Bildnismaler sind jene Porträts, die er genremäßig behandelte oder mit Stilleben in Verbindung brachte, wie Berggruen meint, kaum weniger bezeichnend als die mit äußerster Schlichtheit und Naturtreue vorgetragenen, die sich streng auf die Darstellung der Persönlichkeit beschränken. Hervorragende Beispiele dieser Gattung sind die in diesem Buche reproduzierten Porträts des Professors Josef Jüttner und Frau (Abb. 4), des Fräuleins Elise Höfer (Abb. 6), des Fürsten André Rasumofsky (Abb. 23) und eines jungen Mädchens (Abb. 38). Die Darstellung des Ehepaares Jüttner zeigt den spartanisch einfachen Raum eines Gelehrten und diesen selbst an seinem von Büchern und Papieren bedeckten Schreibtisch. Die fürsorglich um das Wohl ihres, in anstrengende geistige Arbeit vertieften, Gatten besorgte Frau bringt diesem ein Körbchen mit Früchten als Labe. Sachte und liebevoll legt sie die eine Hand um den Nacken ihres Mannes, während sie mit der anderen ihm den Korb mit dem schmackhaften Obst darbietet. Von der Arbeit aufgestört, denn noch blättert seine eine Hand in einem Buche, die andere hält die Kieffeder, blickt der Gelehrte ernst und dennoch nicht unwillig zu seiner Frau empor. Dies Bild ist anderes

noch als bloß ein Porträt, es ist eine treffliche Schilderung des emsig stillen und von traulich wirkender Hausfraulichkeit freundlich umwobenen Lebens eines Mannes, dessen Dasein geistiger Arbeit gewidmet ist. Das Bild verdeutlicht aber nicht nur dies, es veranschaulicht auch das Milieu und ist überdies noch eine künstlerisch ganz hervorragende Leistung, wie sie eben nur Waldmüller zustande zu bringen vermochte, satt in der Farbe, harmonisch im Ton. Des Waldmüller-Forschers und -Bewunderers Interesse fesselt fast mehr noch das Bildnis des Fräuleins Elise Höfer. Es ist gegenständlich wie malerisch gleich bedeutend und, trotz einer Verzeichnung, von einer besonderen, die Entstehungszeit verdeutlichenden, Stimmung erfüllt, deren Wirkung sich der fein empfindende Beschauer nicht zu entziehen vermag. Es atmet den ganzen, traulich anmutenden Reiz der Biedermeierzeit aus und erweckt in dem die Geschichte seiner Vaterstadt kennenden Wiener die Vorstellung von Dommeyers Kasino mit seinen heiteren Paaren, die zu Lanners Musik grazios dahinwalzten. Ist es doch so, als hätte sich das freundlich erwartungsvoll dem Betrachter entgegenblickende Fräulein eben zu einem Ball geschmückt und zögere noch bei der Wahl des letzten Geschmeides. In einer amarantröt tapezierten Biedermeierstube sitzt in einem Kirschholzsessel, über dessen Lehne ein roter Schal mit blumiger Bordüre hängt, eine junge Dame mit brünettem, an den Schläfen zu Locken gebranntem Haar. Sie trägt ein schulternfreies, weißes Spitzenkleid und weiße Atlasschuhe mit Bändern. Den rechten Arm, in dessen Hand sie ein Perlenkollier hält, stützt sie auf die Platte eines Toilettetischchens, den linken, mit einem goldenen Reif geschmückten Arm läßt sie lässig auf der Sessellehne ruhen. Das Antlitz ist dem Beschauer zugewendet. Auf dem Putztischchen steht ein in Silber reich getriebener, ovaler Spiegel, daneben eine Schmuckkassette, verschiedene Flakons und sonstige, in Silber gefaßte Toilettegeräte, vor dem Spiegel, der das Profil der Porträtierten wiedergibt, ein vasenförmiger silberner Krug mit Schüssel. Links im Hintergrunde steht auf einem Postament ein von drei karyatidenartigen weiblichen Figuren getragener porzellanener Alt-Wiener Blumenaufsatz im antikisierenden Stil mit rosa Rosen gefüllt. Links vorne befindet sich ein geöffneter Behälter mit Wäsche, Gewandstücken und einem regenbogenfarbenen Abendmantel mit schottisch gemusterten Bändern. Ein drittes Bild dieser Art, dessen Reproduktion gleichfalls in diesem Buche enthalten ist, zeigt das Porträt einer unbekannten jungen Dame. Es ist überaus reizvoll zu einem Genrebild in der Weise der eleganten niederländischen Meister gestaltet. Den hübschen Kopf anmutig gewendet, blickt die Dargestellte aus heiteren blauen Augen dem Beschauer voll ins Gesicht. Der Mode der vierziger Jahre gemäß fällt das auf dem Haupte glatt gescheitelte Haar in langen, losen Locken auf Schultern und Nacken. Scheinbar sich zum Fortgehen rüstend, hält

die junge Dame mit einer weichen Bewegung ihrer wohlgebildeten Hände einen roten Schal, der sich kräftig von dem reichgefalteten, weißen Atlaskleide abhebt, empor, um ihn über ihre stark entblößten Schultern zu legen. Den Vordergrund füllen rechts ein rotsamter Lehnstuhl, links eine geschnitzte Konsole, auf der eine prächtige mit Blumen besteckte Vase steht, neben der, vielleicht als Andeutung auf den Beruf der Porträtierten, eine Notenrolle liegt. Im dämmerig gehaltenen Hintergrunde gewahrt man rechts eine mythologische Marmorgruppe, links an der Wand das Bildnis einer üppigen, älteren Dame. Ich stimme jenem Kritiker durchaus zu, der sagte, daß das Bild meisterhaft in den engen Raum komponiert ist, daß es voll, aber nicht gedrängt aussieht. Die sorgfältige Durchführung zeigt wirklich eine bewunderungswürdige Feinheit der Einzelheiten, ohne die harmonische Gesamtwirkung zu stören; namentlich die malerische Bewältigung alles Stofflichen ist ganz erstaunlich; den weißen Atlas hätten von den alten Meistern van Mieris oder Netscher, von den modernen Malern Blanche oder Angeli nicht besser zu behandeln vermocht.

Eine ähnlich interessante Verschmelzung von Porträt mit Interieur bildet das Gemälde, das den Fürsten Rasumofsky an seinem Schreibtisch darstellt; es ist dieses Porträt als eines der bedeutendsten Bildnisse von des Künstlers Meisterhand überhaupt zu werten und als klassisches Werk zu bezeichnen. — Die ein Schriftstück haltenden Hände des alten Fürsten sind nicht weniger ausdrucksvoll beseelt als das durchfurchte Antlitz mit den durchdringend blickenden klaren und hellen Augen.



Von manchen seiner Frauenbildnisse wird gesagt, daß sie nicht so unbestechlich naturgetreu wie seine kraftvollen Männerporträts seien, daß ihnen etwas Geziertes in der Haltung eigentümlich sei und ein wenig Süßlichkeit in der glatten Technik anhafte. Ich will dies nicht bestreiten. Sie ist aber nicht widerlich, sie ist die Süße der Fruchtreife und, was bezeichnend ist, nur in seiner Darstellung schöner Frauen enthalten. Waldmüller erkannte das Genie der Frau in ihrer Schönheit, wußte aber auch, daß es Frauen gibt, die schön aussehen, jedoch nicht schön sind. Er empfand eine starke Passion für die Frauen. Noch im späten Alter war er von ihm ergebenen Frauen umringt. Er erinnert darin an Goethe. Aus seinem Gefühle für die Frau heraus wurden ihm auch alle Dinge, die sich auf sie beziehen, die irgendwie mit ihr im Zusammenhang sind, bedeutsam. Er studierte den Ausdruck im Frauenantlitz und die Gesten, er wurde aufmerksam auf ihre Haartracht und Gewandung, und entwickelte sich dadurch zu einem virtuosen Maler der glatten Seide, des pelzigen Samtes, wolligen Tuches, von Gestricktem, Gehäkeltem und Geklöppeltem, kurz- oder langhaarigem Pelzwerk.

Eines seiner schönsten Frauenbildnisse ist das Porträt seiner zweiten Gattin (Abb. 49), der Anna Bayer, wie sie auf dem Bilde in der »Modernen Galerie« zu sehen ist: im türkisblauen Kleide und zitronengelben Schal, gegen eine rote Sessellehne lässig geschmiegt. Es zeigt das Antlitz einer anderen Monna Lisa. Der Zauber einer durch generationenlange Vererbung verfeinerten Anmut und Wesensseltsamkeit erfüllt es. Ein anderes wundervolles Frauenbildnis ist das Porträt seiner Mutter, das sie als Matrone zeigt (Abb. 13). Es ist deutlich, daß er in Liebe dieses Altfrauen-gesicht sah und malte, ein Gesicht, schon verblüht, aber mit der besonderen Anmut und der sanften Schwermut auf den erschlafften Wangen und um den schweigsam gewordenen Mund, die an älteren Frauen so ungemein rührend sind, »wenn gleichsam ein Himmel vergangener Schönheit hinter ihnen liegt, der noch nachgespiegelt wird«. Dieses Bild ist auch rein malerisch betrachtet ein hervorragendes Kunstwerk, eine durchaus modern wirkende Sinfonie in Grau, Silbergrau, Eisengrau, Graublond und Graurosa, mit dem feinen Ton des von roten Flammen durchleuchteten Elfenbeins.



Neben seinen Porträts sind es die Landschaften, die uns, rein malerisch gewertet, bedeutender erscheinen als die Genrebilder, mit denen er, bewußt oder unbewußt, dem auf das Gegenständliche gerichteten Verlangen des Publikums Zugeständnisse machte. Zu Waldmüllers Lebzeit allerdings lag der Schwerpunkt seiner künstlerischen Wertschätzung, wie jener der damaligen Wiener Malerei überhaupt, in der Genremalerei. »Jene Künstler, von denen das vormärzliche Wiener Genre geradezu erfunden wurde, da jegliche Tradition fehlte, und ein Einfluß der urwüchsigen niederländischen Volksschilderer, eines Ostade, Brouwer oder Teniers so wenig nachweisbar ist wie ein Anknüpfen an die feinen französischen Darsteller jenes eleganten Lebens, dem die große Revolution ein grauenvolles Ende bereitet hatte, beschränkten sich einsichtsvoll auf die Welt, die ihnen genau bekannt war: auf die engere und engste Heimat.« Das Verdienst jener alten Wiener Genremaler besteht in ihrer klugen Bescheidung auf das ihnen Wesensgemäße, in ihrem Bemühen mit möglichster Treue und Wahrhaftigkeit das Wiener und österreichische Volksleben in den Bildern darzustellen. Das Wiener Genrebild ist eine Frucht des geistigen Lebens jenes alten Österreich, wie Eitelberger sagte, welches die Bewegung des Jahres 1848 vollständig zerstört hat. »Wer dasselbe beurteilen will, muß diese Zeit miterlebt haben, wer sie bloß aus Büchern und Journalen studiert, bekommt nur ein unvollständiges Bild der Bewegung, die sich auch auf das Gebiet der bildenden Kunst erstreckte. Denn gerade das, was zur Erklärung und Erläuterung der Kulturströmungen dienen könnte, war größtenteils eine

verbotene Frucht; eine literarische oder ästhetische Kritik war ja nur in sehr bescheidenem Maße gestattet.« — Wer aber jene Zeit nicht miterleben konnte, der vermag sich noch am ehesten aus ihren Bildern eine Vorstellung von ihr zu schaffen, und eines wird ihm jedenfalls deutlich: wie völlig von der großen europäischen Kunst losgelöst die Kunst in Österreich, zumal die Wiener, damals war. Das Reisen nach dem Ausland war, so klagte Eitelberger, sehr selten geworden; den Gelehrten und Schriftstellern wurde, so gut als es ging, die Verbindung mit der deutschen Literatur erschwert — so erschwerte man auch den Künstlern das Reisen in das Ausland, über die Grenzen Österreichs hinauszugehen. — Selten, ganz selten wurde von einem Kunstliebhaber Deutschlands oder von einer Galerie eine Arbeit eines Wiener Meisters erworben.

»Die Wiener Maler blühten daher, dank der polizeilichen Vorsicht, bescheiden wie die Veilchen im Walde, wenig beachtet von der deutschen Literatur, bis auf den heutigen Tag, und blieben in ihrer Heimat; je mehr sie sich vom Auslande abschlossen, desto tiefer wurzelten sie sich in den heimatlichen Boden, in die Anschauungs- und Empfindungsweise ihrer Mitbürger ein. Unbekannt mit dem, was im Auslande vorging, ungetrübt von fremdartigen Einflüssen, gaben sie sich mit voller Seele den Strömungen der damaligen Wiener Atmosphäre hin. Sie sind aber eben auch deswegen treue Interpreten ihrer Zeit. So beschränkt ihr Horizont war, so voller Eigentümlichkeiten war er.« —

Nun weist schon der Umstand, daß Waldmüller nicht gleich den anderen Wiener Genremalern das eigentliche Alt-Wiener Stadt- und Volksleben sich zum Vorwurf für seine Genrebilder erkor, ihm eine Ausnahmstellung unter den Schilderern des Vormärz zu. Gleichsam ein malender Anzengruber, wurde er der Meister der bildlich dargestellten Dorfgeschichten.

Das Beste, was ich über seine Genrebilder sagen kann, ist, daß ich sie für ehrlich erfüllt und aufrichtig erdacht halte; sie sind Überzeugungsausdruck. Was ich einmal von einem anderen Künstler sagte, läßt sich mit noch innigerem Bezug von Waldmüller sagen, nämlich: er war der Erde nahe, so nahe, wie ihr sonst nur der Bauer nahezukommen vermag. Er malte ernst und in Liebe. Nie fiel es ihm ein, den Bauer lächerlich zu machen, ihn als den sich malerisch kleidenden, immer sauf- und rauflostigen, hackbrettschlagenden, rohen und mitunter grausig komischen Tölpel darzustellen, zum billigen Ergötzen satter Stadtmenschen. Er malte die Bauern als jene, die dem wahrhaften Leben am nächsten sind; als jene selbstsicher wandelnden, schwielhändigen Erdpfleger, die im hartnäckigen Bemühen der haltefesten Erde das Lebensnotwendigste, das ackerduftige tägliche Brot abzwängen, die nicht metaphysischen Gedanken nachhängen, die Lust und Leid ertragen und es nicht gerne

haben, wenn man darüber allzulaut jubelt oder allzulaut jammert. Die Landleute zeigte Waldmüller gerne; denn auch Waldmüller war der Meinung, daß »alle Künste zuerst und zuletzt auf Bodenkultur durch Menschenhand beruhen, dann auf Anmut, Würde und Menschenliebe«. Seine Kunst sollte daran erkannt werden, daß sie in Beziehung zum Brechen des Brotes steht. Ein Städter von Geburt, ein Bauer im inneren Wesen, dessen Seele auf dem freien Felde, den Bergen und im Walde ihre Heimat hatte, brachte er immer wieder Darstellungen des Lebens, wie es in der freien Landschaft ist; Liebeswerbung, Eheleben, Krankheit und Genesung, Abschied vom Hause, das Spiel des Kindes und die hindämmernde Ruhe des Greises, Feste der Kirche, der Landessitte und der Familie, was das Volk beschäftigt, was es erfreut, ihm Leid schafft und es tröstet, empfand er stark, sah er liebevoll und malte er meisterlich. Als die mühseligen Erdenkrabber, einfach, wahrhaft und doch auch mit der großen Gebärde des Pathos stellte er in den meisten seiner Genrebilder die schlichten Leute des Volkes dar. Das Werden, Sein und Vergehen des natürlichsten Menschen, des Bauern, ist ihm liebster und in vielen Variationen behandelter Stoff zur künstlerischen Darstellung und er zeigt, wie immer auch die Schönheit mit dabei ist in diesem Leben.



Für die Entwicklung der österreichischen Landschaftsmalerei hat Waldmüller die Bedeutung des den stärksten Einfluß ausübenden Bahnbrechers, ja seine Wirkung mag da über die Landesgrenze noch hinausgehen. So kann man ihn richtig als eine Art von österreichischer Parallelerscheinung zu dem großen englischen Bahnbrecher Constable bezeichnen. Schon der vielleicht erste Kritiker Waldmüllerscher Arbeiten, F. G. Weidmann, bemerkte richtig, daß Waldmüller »den praktischen tiefen Blick, womit er die Natur im Menschenantlitz beobachtet und auffaßt, auch in der Nachbildung der leblosen Natur glücklich überträgt«.

Eine, nach der Erzählung der Witwe Waldmüllers, überlieferte Anekdote knüpft sich an eines der ersten selbständigen Landschaftsbilder des Künstlers. Kurz nach der Ernennung Steinfelds zum Professor der Landschaftsmalerei an der Wiener Kunstakademie, heißt es, traf er mit dem um sechs Jahre jüngeren Waldmüller vor dem Waldbach Strubb zusammen und beide Maler setzten sich nebeneinander, um eine Aufnahme zu machen. »Bist schon fertig, Waldmüller,« fragte Steinfeld, als der jüngere Genosse sich zum Fortgehen anschickte, »zeig' her, was du gemacht hast.« Kaum hatte Steinfeld die Arbeit Waldmüllers angesehen, so vernichtete er seine eigene, die noch lange nicht fertig war, und rief aus: »Und ich bin der Professor und soll den jungen Leuten zeigen, wie man Landschaften malt!«

Waldmüller verstand sich auf die Beobachtung und Darstellung der Atmosphäre. Das Ungreifbare, Flimmernde fernen Dunstes sog er gleichsam mit den Augen ein und er unterschied sehr fein des Dunstes größere oder geringere Schwere. Die graunebelbleichen, regenblauen oder abendlich violetten Töne, von denen seine landschaftlichen Hintergründe duftig umschwebt sind, oder das ganze Bild »Hütteneckalm« (Abb. 63), »Der Dachstein von Aussee gesehen« (Abb. 57), oder »Königsee« (Abb. 60), mit den Blicken über die Seeflächen und hinüber und hinauf die Berge empor, sind so durchaus modern, von heute, daß jedes andere gleichzeitig entstandene Landschaftsbild eines anderen Malers daneben veraltet aussieht. Als eine »durch die Großartigkeit der Linienführung imponierende, von der breiten Schneefläche der Dachsteingruppe bekrönte Vedute, an der Stimmung, Farbe und Detailbehandlung gleich erfreulich wirken«, wurde schon frühzeitig das Gemälde »Der Dachstein von Alt-Aussee gesehen« gepriesen, und dem vom Fürsten Liechtenstein in wahrhaft großmütiger Weise nebst vielen anderen Hauptwerken des Meisters der Stadt Wien geschenkten Bilde »Die Hütteneckalm«, wurde schon vormals das Lob gesprochen, daß es sich durch seine überaus feine koloristische Stimmung, die gleichsam kristallene Klarheit der Hochgebirgsluft, die Durchsichtigkeit des kühl grünlichen Seewassers, das meisterlich wiedergegeben ist, und die Linienschönheit der großartigen Felsenzüge, vor anderen ganz besonders auszeichne. Und tatsächlich zählen diese beiden Bilder zu den kostbarsten und schönsten der Alt-Wiener Landschaftsmalerei; in ihnen gibt sich Waldmüllers unvergleichliche Könnerschaft in bezaubernd künstlerischer Weise kund. Wie keiner sonst aus seiner Zeit, hat er den Bau der Landschaft und ihre atmosphärische Stimmung darzustellen vermocht. Er hat die freie Landschaft in allen Lichtstimmungen des Tages gemalt; in der frischen, kühlen und klaren Morgenstimmung, wenn noch die luftige Feuchtigkeit über dem Lande hängt, ehe sie sich in den opalig schimmernden Tau verwandelt; während der sonnigen Vormittagsstunden und während des Mittags flimmernder Hitze, da in leuchtender Woge ein goldenes Licht hinfließt über die vielgestaltigen Dinge und die ganze Einsamkeit erwärmt; und während der farbigeren Nachmittag- und Abendstunden, wenn man fühlt, daß aromatischer Saft in den Bäumen quillt, die ihre Kronen in einem ernsten und träumerischen Rhythmus wiegen, und wie alles ein seltsames Dasein lebt, das Leben unbekannter Säfte.



Zeitweilig überkam Waldmüller Reiselust. Er wanderte dann über Italien nach Sizilien. Es geschah dies jedesmal, wenn ihn heimische Kunstzustände arg verdrossen. Bei seinen Südländfahrten sah er die Landschaften dieser Länder eigenartig, und er malte sie auch eigenartig,

gleichsam mit einem neugebildeten Auge, dem alles mit Licht durchtränkt, nicht nur von Licht umflossen, schien. Er wirbelte auf seinen Wanderungen unter der Sonne Homers den Staub des Altertums auf, und war dabei doch so ganz und gar ein Moderner und wieder nur er selbst. Irgendwo an der Küste des Tyrrhenischen Meeres oder bei Girgenti, bildete er sich dann plötzlich ein anderswo als in Wien unfähig zum Malen zu sein. Er glaubte die besondere Stimmung dieser Stadt zu benötigen, um zu jener inneren Gelassenheit zu gelangen, die das Vollbringen ernster Arbeit erheischt; und tatsächlich fand er die Dinge, deren malerische Bewältigung ihn zuletzt am tiefsten bewegte, smaragdnes Grün, leuchtendes Andamblau, scharlachenes Rot und goldglüssiges Sonnenlicht, in Wienerwaldtälern, an den Hängen des Leopoldiberges gen Klosterneuburg und in den Tälern der Hinterbrühl. Namentlich die Wirkung des Sonnenlichtes hatte es ihm angetan. In einer seltsamen Art gleichsam fakirhaft hypnotisierter Aufmerksamkeit beobachtete er die Wirkung des Sonnenlichtes auf den Farben der Dinge. In ihm verkörperte sich die Ahnung der modernen Sonnenlichtmalerei und der entwicklungsgeschichtliche Prozeß zweier Künstlergenerationen versuchte sich in ihm in leidenschaftlicher Form zu vollziehen. Denn eins war ihm im Süden geschehen: er war zum lichttrunkenen Sonnenmaler geworden, gereift. Just das aber war seinen vaterstädtischen Zeitgenossen, zumal den malenden und Kritiken schreibenden, ein unfasslicher Greuel, wenn er damals und später auch nur das tat, was in den Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts von einigen ausländischen Malern, vielleicht beeinflusst von ihm, auch getan wurde. Er malte Sonne, im Scheine der Sonne Sonnenlicht, in ihrem Lichte das Flammen und in ihrem Schatten das Glühen.

Was wir mit unseren zur Farbe und zum Licht erzogenen Augen in aller Gelassenheit ansehen und hinnehmen, erregte damals fast bis zum Paroxysmus. Ein Führer damaliger Kritik schrieb: »Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen!!« Der brave Mann, der sich ein Ästhet dünkte, hielt ein derartiges Beginnen vermutlich für die Äußerung gänzlicher Verrücktheit. Was würde er wohl zu den Bildern des holländischen Sonnenmalers unserer Tage, Vincent van Gogh, gesagt haben?

Die Wiener von dazumal waren gelaunt Waldmüller als einen »armen Hascher« zu betrachten, als einen schrulligen Malkauz, einen wunderliche Bilder malenden Sonderling, der ja etwas Tüchtiges zu leisten vermöchte, wenn er nicht, leider, gänzlich »verrannt« wäre.

Selbst die ehrenden Erfolge, welche Waldmüllers Werke in ausländischen Ausstellungen und in London errangen, wo ihm die Aristokratie, mit der Königin und dem Prinz-Gemahl an der Spitze, innerhalb einer Woche alle 31 Bilder abkaufte, mit denen er nach Amerika unter-

wegs war, änderten hieran nicht viel; denn noch immer blieben die Wiener mehr geneigt Saphirs gegen Waldmüller gerichtete hämische Witze beifällig zu belachen, als des Künstlers Gemälde anerkennend zu beschauen und entsprechend zu bezahlen.

In Anbetracht des Umstandes, daß wenigstens ein halbes Tausend seiner Bilder von Waldmüller selbst verkauft wurde, dürfte mancher verführt werden zu glauben, daß es dem Künstler hätte gelingen müssen, wenn schon nicht ein bedeutendes Vermögen, so doch wenigstens einen behaglichen Wohlstand sich zu erwerben; es war dem aber leider nicht so. Einen Kunsthandel in dem Sinne, wie wir ihn heute kennen, gab es damals nicht; gesammelt wurden von den Alt-Wiener Kunstfreunden fast durchwegs nur Werke alter Meister, Waldmüllers Kunden waren daher beinahe ausschließlich jene biedereren und wohlhabenden Bürger vom »Schaumburger«- und »Brillantengrund«, die einen Stolz darein setzten, ihre Wohnräume mit Bildern der einheimischen Maler zu schmücken. Die Preise, die für die Gemälde der lebenden Meister gezahlt wurden, hielten sich gemäß den geltenden Anschauungen und Verhältnissen in Grenzen, die wir ganz erstaunlich bescheiden finden. Einzelnen zeitweiligen Modemalern wurden wohl mitunter hohe Preise zugebilligt, doch waren das nur Ausnahmen, in der Regel machte der Kaufschilling nur wenige hundert Gulden aus. Aufzeichnungen in einem Skizzenbuche Waldmüllers geben uns authentische Auskunft darüber, welche Preise er durchschnittlich für seine Bilder erhielt; die erwähnte Liste enthält das folgende Preisverzeichnis: »Rosenzeit« 350 fl., »Bettelknabe« 350 fl., »Im Sommer« 300 fl., »Besuch der Großeltern« 300 fl., »Eine Begegnung« 300 fl., »Eine Verlobung« 350 fl., »Gratulanten« 350 fl., »Eine Angetraute verläßt das Elternhaus« 400 fl., »Erwachtes Kind« 400 fl., »Kinder mit hl. Nikolaus« 300 fl., »Ein Kind zur Taufe tragend« 300 fl., »Ein Kind verlangt zur Mutter« 350 fl., »Betende« 200 fl., »Mittagsgebet« 250 fl., »Veilchenverkäuferin« 250 fl., »Rosen-Girlande« 250 fl., »Heimkehr aus dem Walde« 200 fl., »Kinder bringen einem Kranken Bedarf« 250 fl., »Die erschöpfte Kraft« 300 fl., »Die Briefleserin« 100 fl., »Mutterglück« 100 fl., »Kinder, Veilchen suchend« 300 fl., »Kinder, mit Veilchen spielend« 100 fl., »Blütezeit« 600 fl., »Porträt« 50 fl., »Palmsonntag« 200 fl., »Kind unter Obhut« 150 fl., »Landschaft Weidlingau« 50 fl., »Prinzessin« 100 fl.

Um 100 bis 150 fl. malte Waldmüller gern ein Brustbild, das heute mit 6000 Kronen bezahlt wird, und eine Genreszene gab er ebenso gern für den Preis von 300 bis 600 fl. ab, die heute im Handel 10.000 bis 12.000 Kronen kostet. Als Waldmüller einige Jahre nach seinem Londoner Erfolg sich genötigt sah 90 seiner Bilder öffentlich versteigern zu lassen, wurde er an der opferwilligen Kunstsinnigkeit seiner Mithbürger zum Bettler, denn die erzielten Preise schwankten zwischen 10 bis höchstens 300 fl.

Wie sehr Waldmüller zeitweilig mit der Not zu kämpfen hatte, davon gibt folgender von ihm verfaßter Entwurf einer Eingabe an die Steueradministration Zeugnis; er lautet in Waldmüllers Originalhandschrift:*

Hochlöbliche k. k. Steuer-Administration!

Ich habe zwar am 13. März d. J. mich zu Entrichtung einer Erwerbsteuer von 5 fl. C.-M., und in Raten zahlbar bereit erklärt. Ich hatte damals noch Aussichten, einige meiner in das Ausland versendeten Gemälde verkauft zu sehen, allein diese Hoffnung ist leider vereitelt worden. Zwar haben meine Bilder in Erfurt, Hannover, Dresden und Pest die vollste Anerkennung als gute Kunstleistungen gefunden, allein man hat dennoch den Ankauf abgelehnt, und zwar aus dem Grunde, weil man es vorzog, selbst schwächere Werke von einheimischen Künstlern zu aquiriren. So unangenehm nun diese vereitelte Hoffnung mich berührt, so muß ich doch gestehen, daß ich eine solche patriotische Rücksicht nur als gerecht und billig anerkennen muß. Es wäre wohl zu wünschen, daß wir oesterreich'schen Künstler uns einer gleichen aufmunternden Berücksichtigung im Vaterlande erfreuen könnten, und ein gleichmäßiges Verfahren wie dort gegen fremdländische Kunst einträte.

Ich sehe mich daher in folge dieser vereitelten Hoffnungen ausser Stand gesetzt, die oben erwähnte Steuer zu entrichten.

Ich erlaube mir indessen zu bemerken, daß der vaterländischen Kunst ein schöner Hoffnungsstrahl durch eine neuerliche Verfügung Sr. k. k. apost. Majestät leuchtend geworden ist. Der Monarch hat Allergnädigst für den Dombau in Speyer die namhafte Summe von 50.000 fl. C.-M. zu spenden geruht. Dieser Beweis der Geneigtheit Seiner Majestät, die Kunst zu unterstützen, ist wohl geeignet, in uns die Hoffnung zu wecken, daß auch die vaterländische Kunst sich einer gleich huldvollen Berücksichtigung zu erfreuen haben werde. Sie bedarf deren nur allzusehr, da es gewiß ist, daß sie nur in dem Sonnenscheine solcher Huld zur Blüthe und Reife, und zur Ehre des Vaterlandes selbst heran gedeihen könne.

Sollten sich diese schönen Hoffnungen verwirklichen, und der vaterländischen Kunst diese Ermunterung durch Aufträge, von Kunstwerken zu monumentaler Bestimmung in Kirchen, oder öffentlichen Gebäuden, oder zum Privatbesitze Allerhöchster Personen, oder Behörden zu Theil werden, so bin ich gern bereit, als Patriot meinem Wunsch zu entsprechen, von meinem Erwerbe zu den Staatskosten beizutragen, und zwar in der Weise, daß ich mich verpflichte, und eidlich gelobe, von dem Ertrage aller durch die Regierung, oder hohe Behörden bey mir bestellten, und angekauften Werke Ein Procent abzulassen; da ich

* Mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers des handschriftlichen Nachlasses Waldmüllers, Dr. Theodor Blau, hier mitgeteilt.

mich, ungeachtet ich bereits das 62. Lebensjahr erreicht habe, noch in ungeschwächter geistiger, und körperlicher Rüstigkeit fühle, noch sehr produktiv bin, und eine solche Anerkennung für vaterländische Kunst, meine Begeisterung, Neues und Würdiges zu schaffen, zu höchster Potenz steigern würde, so dürfte in dem angegebenen Falle meine Steuerabgabe sich vielleicht jährlich auf 40—60 fl. C.-M. erheben können. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen aber, wo eben die vaterländische Kunst fast ganz ignorirt wird, sehr natürlich auch ich, bin ich trotz meiner fortgesetzten Thätigkeit in meinem künstlerischen Erwerbe auf das äusserste beschränkt. Ich schäme mich nicht, dieß offen zu gestehen, denn diese Verhältnisse wirken bedauerlich nicht auf mich allein, und ich habe daher ihr Bekanntgeben nicht zu scheuen. So besitze ich gegenwärtig als Resultat eines unermüdlichen aber unbelohnten Fleißes 34 seit mehreren Jahren von mir vollendete Gemälde, welche ich weder an Private, noch an den Kunstverein verkaufen konnte. Der Gehalt in meiner Anstellung als Custos der akademischen Gallerie, 800 fl. ist sehr gering.

Ich habe nie um eine Erhöhung desselben angesucht, und es stets mit der Würde eines wahren Künstlers unvereinbar gehalten, in dieser Beziehung mich um Protektion zu bewerben, und so geschah es denn auch, daß ich bey der Reorganisierung der Akademie, wo die Stellung vieler meiner Kollegen, welche sich weder um den Unterricht, noch um die vaterländische Kunst überhaupt so verdient gemacht haben, wie dieß — ich darf es ohne Anmassung, und Unbescheidenheit sagen — bey mir der Fall gewesen, so berücksichtigt wurde, daß sie Gehalte von 2000 bis 3000 fl. beziehen, völlig ignoriert blieb, so daß die Akademie-Diener jetzt mit der Hälfte jenes Gehaltes (400 fl.) bedacht sind, den ich beziehe. Ich weiss mich übrigens zu bescheiden, und nach diesem beschränkten Einkommen mich einzurichten. Ich verstehe das Opfer zu bringen, mir Entbehrungen aufzuerlegen, und früher gewohnten Bequemlichkeiten und Genüssen zu entsagen, um mich von Schulden frei zu halten, und meiner Stellung als Staatsdiener keine Unehre zu machen. So habe ich in meiner Wohnung von drei Zimmern, mich und meine Gattin auf ein einziges Zimmer beschränkt, und vermiethe die beyden andern. So habe ich in allen Zweigen meines Hauswesens die äusserste mit dem Anstand vereinbare Beschränkung eintreten lassen, um mit Ehren zu bestehen.

Mein geringes Ersparniß aus günstigeren Zeiten habe ich zur Etablierung eines kleinen Modisten-Geschäftes für meine Gattin verwendet, um ihre Zukunft möglichst zu sichern, um nach meinem Tode dem Staate nicht zur Last zu fallen. Ich habe mich zu dieser genauen Auseinandersetzung meiner ökonomischen Verhältnisse, über deren genaue, strenge Wahrheit jederzeit die vollständigste Überzeugung verlangt werden kann, verpflichtet gehalten, um mein Unvermögen, mich

mit einer Erwerbsteuer zu betheiligen, in das Licht zu setzen. Ich darf noch beifügen, daß ich aus wahrhaftem Patriotismus das für mich und meine gegenwärtige Lage wirklich schwere Opfer gebracht, mich mit 100 fl., in monatlichen Raten zahlbar, bey den National-Anleihen zu betheiligen, daß ich mich also recht gerne bereit finden lassen würde, auch im Übrigen als ein patriotischer Staatsbürger zu steuern, aber leider, stellt sich aus dem oben Angeführten heraus, daß es mir in meinen jetzigen Verhältnissen im Allgemeinen, und speciell da ich in Bezug auf die Kunst keinen Erwerb besitze, der mir verstattete, mich auch nur zur geringsten Steuer verstehen zu können.

Mit Hochachtung Euer Hochlöblichen Steuer-Administration Ergebenster . . .«

Unbekümmert um die Stänkereien der Nörgler, Neider und Dummen, und von der Not nicht danieder gebeugt, harrete er mutig aus, und er suchte auch dann noch immer lieber die leuchtende Sonne auf als den kühlen Schatten der Akademie. Weder die Anstellung als Kustos der gräflich Lambergischen Galerie der Akademie, noch auch der ihm schon 1835 verliehene Titel eines akademischen Rates, konnten ihn dazu bestimmen, sich gewissen Forderungen gefügig zu zeigen. Er blieb immer Revolutionär. Seine 1846 verfaßte Schrift »Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst« trug ihm als Erfolg einen akademischen Strafprozeß ein, dessen Wirkungen er jedoch durch den Kanzler Metternich zu paralysieren wußte. Es war, als die Direktion der Akademie auf das hinterhältige Betreiben einiger Professoren, Waldmüller in aller Form den Prozeß machen wollte, zu überaus heftigen Auftritten zwischen dem angeklagten Künstler, der sich nichts gefallen ließ, und seinen Gegnern gekommen. Der Kurator der Akademie, Fürst Metternich, durch eine Beschwerde Waldmüllers auf die Quertreibereien aufmerksam geworden und davon unterrichtet, daß man gegen Waldmüller inquisitorisch verfahren wolle, erteilte dem Direktor der Akademie, Petter, einen schriftlichen Verweis, der durch seine, für die damaligen Zustände und den Verfasser, ungewöhnliche Liberalität bemerkenswert ist. Der Kurator erklärte, daß »die Akademie keine Zwangsanstalt sei, welche dem Lehrer wie dem Schüler verbieten könne, im künstlerischen Wirken dem eigenen Genius zu folgen, und daß dasselbe von der literarischen Tätigkeit gelte, soweit sie nicht mit den bestehenden Gesetzen in Konflikt komme«. Seine zweite Streitschrift »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst«, zu deren Abfassung er durch den Besuch der Weltausstellung in Paris 1855 angeregt worden war, verwickelte ihn neuerlich in einen vom akademischen Senat gegen ihn angestrenzten Strafprozeß, auf den hin Waldmüller mit halbem Gehalt (ganzen 400 fl. jährlich) gnadenweise pensioniert wurde.

Waldmüller sandte seinem Gönner von einst, dem Staatskanzler Fürsten Metternich, die Broschüre und berichtete in einem an den Kanzler gerichteten Briefe* über seine neuerliche »Verurteilung«. Das interessante Schriftstück, das mir erst nach der von mir veranstalteten Herausgabe des handschriftlichen Nachlasses des Künstlers zur Kenntniss gebracht wurde, und das bisher noch nirgends veröffentlicht worden, sei hier wegen seiner dokumentarischen Bedeutung im genauen Wortlaut angeführt:

Eure Durchlaucht!

Ich erlaube mir in schuldiger Ehrfurcht Eurer Durchlaucht mein neuestes Werk »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst« zu unterbreiten, und ergebenst zu bitten, dasselbe huldvoller Annahme zu würdigen. Eure Durchlaucht wolle in dieser Einsendung nichts Anderes als einen Akt der Dankbarkeit, der Verehrung, und der lebhaften Erinnerung an das gütige Wohlwollen, womit Sie mich stets beehrten, erkennen, und ich folge nur dem lebhaftesten Drange meines Herzens, indem ich mir diesen Schritt erlaube. Es ist tief in meinem Herzen eingeprägt, daß zu jener Zeit, als ich meine erste Broschüre über diesen Gegenstand veröffentlichte, und deshalb von meinen Collegen so verfolgt und angegriffen wurde, daß ich mich genöthigt sah, an Eure Durchlaucht, als damaligen Curator der Akademie um Schutz zu appellieren, Eure Durchlaucht in Ihrer Weisheit und Gerechtigkeitsliebe die huldvollste Anerkennung meines redlichen Strebens aussprachen, mich zu Fortsetzung meiner Studien über diesen Gegenstand ermunterten, und meinen Gegnern bedeuteten, mir in keiner Weise darin hinderlich zu sein. Dieses Urtheil eines so hochgestellten erleuchteten Kenners und Förderers der Kunst, ward mir zur begeisterndsten Aufmunterung, alles zu veröffentlichen, was durch meine Erfahrungen mir zum Gedeihen der vaterländischen Kunst ersprießlich und unerläßlich scheint.

In der angeschlossenen Broschüre ist Alles enthalten, was ich in dieser Beziehung zu sagen für nöthig fand; daß ich dadurch in gewissen Kreisen mißliebig werden würde, konnte ich mir nicht verhehlen, aber diese Besorgniß konnte mich nicht abhalten, zu thun, was mir als Künstler Pflicht für die Kunst schien. Wirklich ist auch nach dem Erscheinen der Broschüre, von Seite der Akademie Klage gegen mich, als eines disziplinen Vergehens schuldig, erhoben worden, und ich bin ungeachtet die Wahrheit und Begründung meiner Angaben nicht geleugnet werden konnten, und selbst hohen Ortes zugestanden ward, und ohne Berücksichtigung für 27jährige Dienstleistung, und so manchen Verdienstes welches ich mir als Künstler, als Lehrer, und akademischer Rath erworben

* Dessen Besitzer, Herr Gottfried Eißler, die Veröffentlichung an dieser Stelle dankenswerterweise gestattete.

zu haben glaube, mit einer Pension von 400 fl. in den Ruhestand versetzt worden. Ich betrachte diesen Vorgang als ein Märtyrthum für die Sache der Kunst, und trage es, von dem Bewußtseyn gestärkt, meine Pflicht erfüllt zu haben. Einer der freudigsten Strahlen der Erhebung wird mir zugehen, wenn ich hoffen darf, daß auch Eure Durchlaucht, den Inhalt des angeschlossenen Werkes in diesem Geiste zu beurtheilen, sich gestimmt fühlen sollten, und ich bitte unterthänigst, die Versicherung gnädigst genehmigen zu wollen, daß die Gefühle der Verehrung und des Dankes für die, von Eurer Durchlaucht mir stets geschenkten Huld und Anerkennung unauslöschlich in meinem Herzen fortleben.

Ehrfurchtsvoll verharrend

Eurer Durchlaucht

Unterthänigst ergebenster

F. G. Waldmüller.

Wien am 15. März 1858.

In diesem zweiten Falle vermittelte Fürst Metternich jedoch nicht zu gunsten Waldmüllers. Die »Verurteilung«, als solche empfand und betrachtete der schwer gekränkte Künstler seine strafweise Pensionierung, hat er nie völlig verwunden, und wenn sie seinen Schöpfertrieb auch nicht gänzlich zu vernichten vermochte, hat sie ihm doch als Künstler und als Mensch recht sehr geschadet. Seine hinterlassenen Handschriften geben darüber dokumentarisches Zeugnis.

Wie schon vorher so oft, war es auch diesmal das Ausland, das den in Bann erklärten Künstler »rehabilitierte«. Die Beschickung der Zweiten deutschen allgemeinen und historischen Kunstlerausstellung zu Köln 1861, brachte ihm den preußischen Roten Adlerorden. Das mußte in Wien bemerkt werden. Verschiedene einsichtsvolle und einflußreiche Persönlichkeiten machten ihren Einfluß für Waldmüller geltend. »Die Regierung, an deren Spitze damals Anton von Schmerling sich befand, erinnerte sich des berühmten Ausspruches dieses Staatsmannes: ‚Wissenschaft ist Macht‘, und erwirkte die Verleihung des Franz-Josef-Ordens an den greisen Künstler, dem in seinem Vaterlande noch keine staatliche Ehrenbezeugung zu teil geworden war. Als Waldmüller im Jahre 1863 die Dekoration erhielt, die ihm der Handelsminister Graf Wickenburg ‚in Anerkennung der Mitwirkung des Künstlers zu den Erfolgen der Internationalen Ausstellung in London 1862‘ zuschickte, begab er sich zu dem ihm seit vielen Jahren bekannten Ministerpräsidenten von Schmerling und brachte den Orden zurück, da er ‚in Strafe sich befinde und die Auszeichnung ihm nur durch einen Irrtum verliehen worden sein könne‘.« — Erst nachdem ihm Schmerling Gelegenheit bot, sich in einem Mémoire zu rechtfertigen, und der Kaiser Waldmüller in Audienz empfangen hatte, wobei dem Künstler die volle Pension zugesprochen

wurde, nahm dieser den Orden an. — Die verspätete Auszeichnung und Zuweisung der vollen Pension konnten das Unrecht der früheren Strafe jedoch nicht mehr völlig gutmachen, denn schon ein Jahr hernach starb Waldmüller. Die an Schmerling gerichtete Denkschrift lautet:

Seiner Excellenz dem Herrn Staatsminister Anton Freiherrn von Schmerling,
Großkreuz des Österr. Leopold-Ordens etc. etc. etc.

Eure Excellenz!

Ich erlaube mir diese Zeilen an Eure Excellenz zu richten, in denen ich eine getreue durchaus wahrheitsgemäße Darstellung der Verfolgungen und moralischen Mißhandlungen zu Ihrer Kenntniß zu bringen beabsichtige und es der Gerechtigkeitsliebe Eurer Excellenz anheimstelle, darüber zu entscheiden, ob mein Verlangen nach einer Rehabilitation ein gerechtfertigtes sey, oder nicht.

Die Verfolgungen, welche ich erlitten, haben ihren Grund lediglich in meinem Streben, die Übelstände unseres bisherigen akademischen Unterrichtes der Wahrheit gemäß zu beleuchten, und der Kunst jene Stellung zu erringen, welche ihr in civilisirten Staaten gebührt. Dieses Streben habe ich in mehreren Broschüren entwickelt, besonders in jener, welche den Titel führt: »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst.«

Die in dieser Broschüre ausgesprochenen Enthüllungen über den in dem akademischen Lehrsystem herrschenden Schlendrian, erweckten natürlich das größte Mißfallen in den, diesem Schlendrian, bey welchem sie ihren Vortheil fanden, huldigenden akademischen Kreisen, und es ward das Anathema über den kühnen Reformator ausgesprochen, der es unerschrocken aussprach, was Noth thue, um dem Verfalle der Kunst entgegen zu treten.

Der damalige Herr Minister des Unterrichtes Graf Leo Thun, stand mir mündlich, daß er zwar die Wahrheit der Enthüllungen des gänzlich mangelhaften kunsttödtenden statt kunstbelebenden akademischen Unterrichtes in meiner Broschüre nicht bestreite, daß aber Enthüllungen solcher Art, von einem Mitgliede der Akademie, und ihres Rathes selbst, von einem Professor der Akademie ausgehend, offenbar als ein Disciplinarvergehen betrachtet werden müsse, welches mit der Enthebung von meiner Anstellung bey der Akademie zu bestrafen sey. Diese Bestrafung ward dann auch vollzogen, da ich am 4. September 1857 in Pension gesetzt ward, jedoch nur mit dem Bezuge einer Pension von 400 fl. statt meines Gehaltsbetrages von 800 fl., welche ich in meiner Anstellung bezog. Daß meine Beleuchtung der damals an der Akademie eingeführten sogenannten Reform, deren Entwurf und Fassung von dem ministeriellen Berichterstatter Herrn Grafen Franz Thun und seinem

Freunde Herrn Ruben herrührte, und dem Herrn Minister gleichsam oktroyirt ward, da er, wie er in einer Unterredung mit mir unverholen äußerte, daß er in Sachen der Kunst kein Verständniß habe — daß, sage ich, meine Beleuchtung jener Schöpfung des Herrn Grafen Franz Thun und des Herrn Ruben, diesen Herren und ihren Schmeichlern unbequem gewesen, begreife ich, um so mehr, als meine Wahrheitsliebe, und Freymüthigkeit nicht gestattete, auch in Unterredungen mit diesen Herren selbst meine Ansichten zu verhehlen. In einer solchen Unterredung mit dem Herrn Grafen Franz Thun äußerte ich, daß ich die Ernennung des Herrn Ruben zum Direktor der Akademie gegenüber der Einführung von Meisterschulen befremdlich fände, da ja doch nicht angenommen werden könne, daß die Meister sich dirigiren lassen würden, und der Graf antwortete mir: Er lasse dies dahin gestellt seyn, die Ernennung des Herrn Ruben zum Direktor sey nur erfolgt, um demselben einen größeren Gehalt zuzuwenden! Ich glaube, daß die Anführung eines solchen Motives zur Anstellung keines Kommentars bedarf, um die Zustände der akademischen Gebahrung, sowohl in der Kunst als im Geschäftswesen zu charakterisiren. Meine eigenen Bestrebungen wurden nie von unlauteren Interessen beeinflußt. Ich glaube dies durch alle Handlungen meines künstlerischen und bürgerlichen Lebens bewiesen zu haben. Ich erhielt von Sr. Majestät dem verewigten Kaiser Nikolaus von Rußland eine höchst ehrenvolle, von den wesentlichsten persönlichen Vortheilen für mich verbundene Aufforderung, mich in Petersburg zu etabliren, und daselbst eine Meisterschule zu gründen. Ich leitete damals auch hier eine Privat-Meisterschule, und konnte es nicht über mich gewinnen, meine Schüler, talentirte Jünglinge, welche ihre künstlerische Ausbildung mir anvertraut hatten, zu verlassen. Ich wies ohne Bedenken den glänzenden Antrag zurück, und sandte einen meiner besten Schüler, Herrn von Zichy nach Petersburg, welcher sich dort eine ehrenvolle und lukrative Existenz gründete, was er auch vollkommen durch sein Talent verdient. Ich habe mir erlaubt, auf diese Episode meines künstlerischen Lebens hinzudeuten, weil sie wohl den sprechendsten Beweis liefert, wie ich es nur (als) meine Lebensaufgabe erachtete, alle meine Kräfte der Belebung, und dem Gedeihen der vaterländischen Kunst zu widmen, und dadurch meinen echten Patriotismus zu bethätigen.

Daß diese meine Bestrebungen in jenen Kreisen künstlerischer und akademischer Thätigkeit, welche in der Erhaltung des Schlendrians Vortheile finden, angefeindet wurden, darauf mußte ich bey meinem Vorgehen gefaßt seyn, daß aber diese feindliche Gesinnung auch in jene Sphären gedrungen sey, welche ihrer Natur nach erhaben über alle Einflüsse solcher Art stehen sollten, darüber habe ich in neuerlichster Zeit die überraschendsten Beweise erhalten. Ich hatte es nämlich für meine

Pflicht gehalten, die oben erwähnte Broschüre Seiner Majestät dem Kaiser ehrfurchtsvoll zu Füßen zu legen. Der Vorschrift gemäß reichte ich das Exemplar in dem k. k. Oberstkämmereramte ein. Nach einiger Zeit ward ich zu Seiner Excellenz dem Herrn Oberstkämmerer Grafen von Lanzcoronski beschieden, und empfing aus seinem Munde folgende Abfertigung: »Ich soll Ihre Broschüre dem Kaiser übergeben, daß Sie eine Auszeichnung, etwa gar einen Orden bekämen! Nein, das thue ich nicht!«

Auch diese Rede bedarf keines Kommentars. Ein solcher Beweggrund, dem Kaiser ein Werk nicht zu überreichen, dürfte so ziemlich beispiellos genannt werden, und noch verwunderlicher ist es, wie ein Kavalier, dem man doch wenigstens einen gewissen Grad von Bildung beimessen dürfte, sich so weit vergessen kann, in solch unanständiger Weise einen solchen Bescheid einem Manne zu ertheilen, der durch die Haltung seines ganzen Lebens als Bürger und Künstler makellos stehend, den vollen Anspruch, und die Berechtigung, wenn auch nicht auf die Zuneigung, doch jedenfalls auf die Achtung auch des höchsten Würdenträgers hat.

Einen zweiten Beweis, wie man sich in jenem Bureau die größte Geringschätzung gegen mich erlauben zu dürfen glaubte, fand ich in dem folgenden Vorgange. Ich hatte mir erlaubt, eines meiner neuen Gemälde, welches die Anerkennung als eines meiner besten Werke erhielt, Seiner Majestät dem Kaiser vorzustellen, und um dessen Ankauf zu bitten. Diese Bitte wurde indessen, obschon Seine Majestät dem Bilde Beifall schenkte, abschlägig beschieden, und ich erhielt meine Bittschrift mit diesem Bescheide aus dem Oberstkämmereramte zerrissen zurück, also mit einer durch keine Amtsvorschrift gebotenen Verschärfung des Ausdruckes, einer in keiner Weise gerechtfertigten verächtlichen Mißachtung.

Ich muß mir im Gegensatze zu diesen schlagenden Daten erlauben, von der Anerkennung zu sprechen, welche ich im Auslande gefunden, da durch die Gegenüberstellung dieser Kontraste sich die Thatsache ergibt, wie begründet meine Klage über Zurücksetzung, und gehässige Verfolgung, wie ich sie in meinem Vaterlande erdulden muß, sey.

In der Pariser Weltausstellung von 1855, wo bekanntlich die österreich'sche Kunst durch die Geringfügigkeit ihrer Einsendungen, und dem schwachen Gehalte derselben, eine bedauernswerthe Blamage erlitt, war mir die Auszeichnung zu Theil, daß Seine Majestät der Kaiser Napoleon ein Bild von mir ankauft.

Im Jahre 1856 faßte ich den Entschluß, eine Reise nach Amerika anzutreten, in der Hoffnung, dort eine Suite von mehr als 30 Gemälden veräußern zu können, welche ich in den letzten Jahren vollendet hatte, und welche mein Atelier füllten, ohne daß sich in meinem Vaterlande

Käufer dafür gefunden hätten, obschon ich eine unentgeltliche öffentliche Ausstellung derselben veranstaltet hatte. Auf dieser Reise ging ich zuerst nach England, und meine Werke fanden dort die größte Anerkennung, so zwar, daß ihre Majestät die Königin und der Prinz-Gemahl mehrere meiner Bilder ankauften, und der Rest dieser Sammlung von 31 Gemälden Käufer fanden, so daß eine Reise nach Amerika zu diesem Zwecke ganz unnöthig ward. Auf der diesjährigen Weltausstellung in London wo die österreich'sche Kunst abermals nur in dürftiger, und keineswegs preiswürdiger Erscheinung auftrat, ward mir durch den Herrn General-Consul Dr. von Schwarz der ehrenvolle Antrag gestellt, gestatten zu wollen, daß eines meiner Bilder durch Holzschnitt vervielfacht werde, da der Beifall des Publikums an demselben sich in so lauter, einstimmiger Weise ausspreche.

Bei der Kölner allgemeinen deutschen Kunstausstellung ging der veröffentlichte Ausspruch aller anwesenden Künstler und Kunstkenner dahin, daß meine Gemälde besonders ihrer Originalität und Objektivität (wegen) zu den besten der Ausstellung zu zählen seyen. Man war begierig geworden, Werke jenes Künstlers zu sehen, der ein paar Jahre früher in einem viel gelesenen, und besprochenen Artikel »Imitation, Reminiscenz und Plagiat (in dem Frankfurter Journal) so energisch gegen diese Richtung und Abirrung der Kunst gesprochen hatte, und fand in meinen Werken auf das befriedigendste die Theorie mit der Praxis in der wirksamsten Concordanz.

Die näheren Beweise, wie die Nichtachtung dieses Principes nur zur Entartung und zum Verfall der Kunst führt, wären in den sämtlichen neuesten Leistungen der österreich'schen Maler sehr leicht zu liefern, so wie andererseits, im Gegensatz, in den Leistungen mehrerer französischer Maler der neuesten Zeit der Beweis vorliegt, daß in dem Streben nach Wahrheit, und in der Originalität des Schaffens das höchste Ziel der Kunst gestellt ist. Nur auf diesem Wege werden wahre Kunstwerke geschaffen, und jene Künstler, welche ihn betreten, haben sich den Ruhm gegründet, eine neue Aera der Kunst an ihre Namen zu knüpfen.

In wohlwollender Anerkennung meines Strebens, sowohl durch meine Bilder, als durch meine Schriften, sowohl als Künstler, wie als Kunstlehrer dahin zu wirken, die Wahrheit in der Kunst in ihr Recht einzusetzen, als dem einzigen Wege, auf welchem eine Neubelebung der vaterländischen Kunst ermöglicht werden kann, hat Seine Majestät König Wilhelm I. von Preußen mir die ehrenvolle Auszeichnung zu Theil werden lassen, mir den rothen Adler-Orden III. Klasse zu ertheilen, während ich gerade eben durch dieses Streben in meinem eigenen Vaterlande nur Verfolgung und Kränkung errang. Während mir im Auslande überall Achtung und ehrende Würdigung entgegen

tritt, stoße ich in der Heimath überall auf feindselige Haltung. In den außer-österreich'schen Gebiethen deutschen Landes hat man gar keine Ahnung von der Möglichkeit einer Situation, wie jene, in welche ich mich hier versetzt sehe. Aufgefordert von den verschiedenen deutschen Kunstvereinen, ihnen meine Bilder zu ihren Ausstellungen einzusenden, vernehme ich aus ihren Zuschriften, daß diese meine Werke den höchsten Beifall von Künstlern und Kennern erhalten. Es werden auch viele dieser Bilder angekauft, und man deutet mir an, daß die Rücksicht auf die dortländischen Künstler nicht gestatte, alle Einsendungen zu behalten, was bey mir wohl um so weniger zu bedeuten haben würde, da ein Künstler wie ich, auch in Österreich wohl nach Verdienst gewürdigt werden würde. Wie so ganz das Gegentheil dieser Ansicht der Fall ist, bedarf nach der hier gegebenen Andeutung keiner weiteren Auseinandersetzung.

Trotz meines vorgerückten Alters fühle ich mich zwar noch immer rüstig und in voller Kraft, zu schaffen. Die Ausübung der Kunst ist meine liebste Erholung, das praktische Studium ihrer Mysterien meine freudigste Beschäftigung, und so habe ich seit dem erwähnten Verkauf jener 31 Bilder in London, 1856 in meinem Atelier eine gleiche Anzahl durch mein unausgesetztes Kunststreben vereinigt, welche vielleicht der Beschauung Eurer Excellenz nicht unwürdig befunden werden möchten, wenn ich mir die Hoffnung erlauben dürfte, daß die überhäuften, und anstrengenden Geschäfte, welche auf Eurer Excellenz als dem Schöpfer und Träger unseres staatlichen Neubaus lasten, einen solchen Besuch gestatteten.

Nach dieser, freylich weitgreifenden Mittheilung meiner Lage und Stellung komme ich zu dem eigentlichen Auslaufspunkte meines Gesuches zurück.

Abgesehen davon, daß die juridische Entscheidung, ob durch freimüthige Besprechung bestehender, unleugbarer Übelstände in einem Institute, von Übelständen, für welche ich bereit bin, den thatsächlichen Beweis vor jeder Kommission von Fachmännern, und einem Vorsitzenden zu liefern, ob Mittheilungen solcher Art unbedingt und in allen Fällen, wo sie von einem Mitgliede eines solchen Institutes selbst ausgehen, als Disciplinarvergehen und strafwürdig zu behandeln seyen, immer noch erst zu erwarten wäre, da sich ohne Zweifel noch Vieles pro et contra sagen ließe, so halte ich dafür, daß in diesem Falle, wenn ich wirklich straffällig wäre, die Strafe durch meine Pensionierung überhaupt in genügender Weise hätte befunden werden mögen, auch wenn ich mit 28 Dienstjahren in Berücksichtigung meiner Verdienste um die Kunst, als ausübender Künstler, und als Lehrer und Rath, mit meinem ganzen Gehalt bedacht worden wäre, statt mit einem Bruchtheile desselben. Ich glaube mir also die Bitte erlauben zu dürfen, mir in so

ferne eine Rehabilitierung zu Theil werden zu lassen, wodurch mir die Beziehung meines gehabten Gehaltes von 800 fl. im Ruhestand belassen würde, wobey ich mich aber erbiethete, auch noch eine Meisterschule zu leiten, von welcher ich mir guten Erfolg, sowohl durch die Resultate meiner früheren Leistungen, als durch den Umstand hoffen zu dürfen mich berechtigt halte, da sich fortwährend viele akademische Schüler an mich wenden, welche unter meiner Leitung studieren wollen, und mir dadurch ihr Zutrauen in meine Lehrmethode und in das Princip, welches ich derselben zum Grunde lege, aussprechen.

Somit fühle ich mich denn ermuthigt, die Entscheidung dieser Frage der Weisheit und Gerechtigkeitsliebe Eurer Excellenz anheim zu stellen, im festen Vertrauen, daß der erleuchtete Geist Eurer Excellenz am besten zu beurtheilen wissen wird, in wie ferne mein Ansuchen gerechtfertigt erscheint, und zu würdigen sey.

Im Gefühle der aufrichtigsten Verehrung Eurer Excellenz unterthänigst ergebenster Diener

.
gew. Professor d. k. k. Ak. d. b. Kunst in Wien
Ritter des kön. preuß. rothen Adler-Ordens III. Classe.

Wien, am (1864)

Hier anschließend seien mir einige Worte auch über Waldmüller als Schriftsteller gestattet. Die mündliche Überlieferung berichtet davon, daß Waldmüller in der Hintertasche seines stets modisch elegant geschnittenen Schoßbrockes ein kleines, aus köstlichem, rauhem Schöpppapier geheftetes Notizbüchlein in grünem Umschlag immer bei sich trug, das er oft hervorzog und aufschlug, um mit spitz geschabtem Bleistift in filigranzierlicher Schrift einige Zeilen einzutragen. Daheim pflegte er derlei Augenblickseinfälle auf großen Konzeptbogen auszuarbeiten. Diese Arbeit vollzog er mit schier pathetischer Umständlichkeit, denn er wertete sie nicht gering. Er beanspruchte, auch als Schriftsteller geschätzt zu werden. Ich erinnere hiebei an seine Tätigkeit für Journale und an die merkwürdige Aufschrift eines Auktionskataloges, die neben dem »k. k. Professor der Malerei« und den Titeln seiner verschiedenen Ämter und Würden auch den »Kunstschriftsteller« anführt.

Während des Schlenderns durch die Ausstellungen der Akademie bei St. Anna und durch die Säle des Kunstvereins holte er sich seinen gesunden und prächtigen Zorn; ohnedies geistiger Explosivstoffe übervoll, bedurfte es manchesmal nur geringer Ärgernisse, um ihn zum sprühenden Ausbruch zu bringen. Waldmüllers Feder war in solchen Fällen nicht immer Degen oder Dolch, gar oft auch wuchtig schlagende Drischel.

Wie als Maler revolutionierte er auch als Schriftsteller, und gewisse seiner Aufsätze lassen an Drastik des Ausdrucks und an verdichteter Energie nichts zu wünschen übrig; einige zornvolle nähern sich sogar dem Pamphlet.

Groß als Künstler in der Malerei, wurde er brillant als Amateur in der Kunst des angewandten Wortes. Der Macht des Willens und einer trotzigigen Beharrlichkeit verdankte er es, daß er auch auf einem Gebiete Erfolg erzwang, für das ihm die unerläßlich scheinende Bildung mangelte.

Lebte Waldmüller heute, würde seine gepflegte Prosa wahrscheinlich im stählernen Klang der Whistlerischen ertönen, dieser Prosa eines klaren und scharfen Geistes, die zuweilen wohl durch des Schreibers heißblütiges Temperament gefärbt, jedoch nie getrübt wurde. Waldmüllers Prosa wirkt eigenartig durch ihre Verschmelzung von Scharfsinn und verwunderlicher pastoraler, Ruskinischer Gehobenheit. Erstaunlich ist ihre Kraft eine ganz besondere Grollstimmung hervorzubringen. Allerdings wurde Waldmüller vom Wort auch oft verführt. Das Fugemäßige mancher Satzperioden, die Klangwerte gewisser Wortbildungen, sinnlicher Reiz und ästhetische Form entzückten ihn. Allmählich fand er Gefallen am Stoff und Ausdrucksmittel, und dies weckte in ihm die Lust an der Gestaltung. Er begann, wovon seine Handschriften Zeugnis geben, sich um die Technik des Wortausdruckes zu mühen, zu bosseln, zu stilisieren, und wirklich gelangen ihm dann Passagen voll musikalischem Wohllaut und eine Eindringlichkeit des Sagens, die sonst nur begnadeten Meistern des Wortes möglich wird. So kann eigentlich keine bessere Monographie über Waldmüller geschrieben werden als die eine ist, die er selbst entwarf. Es werden einem bei der Lesung seiner Aufsätze fast Tränen erpreßt, wenn man erwägt, daß er trotz des Verdrusses lähmender Dürftigkeit, des mühseligen und erniedrigenden Kampfes um das materielle Lebensnotwendigste und die Sicherung eines sorgenlosen Alters nicht zusammenbrach, sondern bloß zu einem verhaltenen Leben voll eines besonderen Stolzes, einer Art von Stolz veranlaßt wurde, die nicht nur erlaubt sondern geziemend erscheint.

Gar manche von ihm verfaßte, und in meiner großen Waldmüller-Publikation erstmalig veröffentlichte, Aufsätze sind rührende und wichtige Dokumente nicht nur seiner Persönlichkeit allein, sondern auch der Geschichte zeitgenössischer Kunstentwicklung und der Kunstpflege in Österreich. Sie datieren über ein halbes Jahrhundert zurück und wirken doch wie ehedest geschrieben. Der Ausbruch des Verdrusses in manchem Schriftstück könnte durch Ereignisse in unseren Tagen verursacht worden sein.

Hier die so oft angestimmte alte, sentimentale Klage über den Verkannten, zu früh Gekommenen, neuerlich zu erheben, halte ich just

bei Waldmüller — übrigens auch bei so manchem anderen Künstler, der spät erst mit seinem Werke zur Geltung gelangte — für unpassend. Nichts berechtigt uns zu diesem aufdringlichen Mitleid; denn Waldmüller, der sich übrigens, wie man sich beim Lesen seiner nachgelassenen Schriften überzeugen kann, tapfer und kräftig zu wehren wußte, hat das innerlich reiche Leben eines wahrhaft großen Künstlers gelebt, und wenn wir auch in vielen seiner Aufsätze die Niederschläge verdrießlicher Launen, gerechten Zornes und ungerechter Drangsale besitzen, sind seine Bilder doch wieder die wirkungsvollsten Beweise einer trotz aller Not ungebrochenen Lebenskraft und Schaffensfreudigkeit. Es ist nicht zu erwägen wie er sich entwickelt haben würde, »wenn« und so weiter, sondern es ist das gesetzmäßig erfolgte Geschehen in seiner unverrückbaren Tatsächlichkeit zu respektieren. Vergangenes Leben ist nicht zu ändern, nur unser eigenes können wir bilden. Die Nichterfüllung vieler Wünsche darf uns nicht verzwidern, wie sie Waldmüller nicht verzwiderte. Groß und schön ist das, was er hinterließ, und das Erbe seines künstlerischen Vermächtnisses zu übernehmen, zu wahren, und daraus Nutzen zu ziehen, das ist geboten.

Seine Selbstbildnisse zeigen es, daß seine Schüler wahr sprachen, als sie erzählten, daß Waldmüller eine auffallend schöne und stattliche Erscheinung war. Sein stets sorgfältig glattrasiertes Antlitz leuchtete in gesunder Frische. »Seine mit Selbstbewußsein, Energie und Wahrheitsliebe gepaarte Liebenswürdigkeit, und seine besonders feinen Umgangsformen wurden nicht durch seine Gewohnheit beeinträchtigt, sich stets des angeborenen Wiener Dialektes zu bedienen.« Wenn man ihm diesbezüglich Vorhalte machte, pflegte er mit absichtlich markiertem Dialekt zu sagen: »Ich bin a Weaner und drum red ich weanerisch.« Er hatte ein tonloses, stets umflortes Organ und sprach leise, aber sehr klar und verständlich. Frauen gegenüber von einer ausgesucht altfränkischen Zuvorkommenheit und mit einer ausgesprochenen Neigung zum schönen Geschlecht, war Waldmüller doch sehr familiär gesinnt. Ein Mann von seltener Mäßigkeit, der nicht rauchte, nicht trank und nicht spielte, bedurfte er keiner anderen Erholung, als jener, die er in seiner Arbeit fand. »Der eiserne Fleiß, welcher ihm schon in seiner Jugend eigen gewesen war und während seines autodidaktischen Bildungsganges sich befestigt hatte, hielt bis in die letzten Lebenstage Waldmüllers an. Schon am frühen Morgen, im Sommer gegen sechs Uhr, im Winter sobald das Tageslicht es gestattete, machte sich Waldmüller an die Arbeit. — Seine einförmige, zurückgezogene Lebensweise, die zum Teil seinem grundsätzlichen Fernhalten von jeder künstlerischen und sozialen Koterie entsprach, unterbrach Waldmüller nur auf seinen zahlreichen Reisen. Ging er ins Ausland, so pflegte der daheim so bescheiden und anspruchslos fortlebende Künstler vornehm aufzutreten. Seine Lebens-

weise auf Reisen war die eines reichen Privatmannes; er ließ sich nicht nur nichts abgehen, sondern entfaltete auch, wie Zichy erzählte, einen gewissen Aufwand.«

Der große Meister starb als Kämpfer, wie er als Kämpfer gelebt: unverzagt, unverdrossen, stetig wirkend. Vor der Staffelei geschah es, während er an einem Bilde arbeitete, als ihn der Tod leise anrührte — am 23. August 1865.

Nun ruht er auf dem alten Matzleinsdorfer Friedhof und zuweilen weht vom Wiener Wald, den er so sehr geliebt und so oft unübertroffen meisterlich gemalt, lind ein leichter Wind über sein Grab, der den würzigen Duft blühender Veilchen trägt, und die Sonne, »seine« Sonne, übergoldet die Stätte, wo das still und kalt gewordene, tapfere und ehrliche Herz Waldmüllers sich langsam in der Heimerde auflöste. Nacheinander geehrt, gering geschätzt, verschollen, wieder aufgetaucht, mit Amt und Würden und Orden ausgezeichnet, nochmals angefeindet, geächtet und vergessen, steht er neuerdings in seinem Werke wuchtig wieder auf und wird weltläufig.

Die Musterung ererbten Kunstbesitzes in unseren Tagen ergab zur größten Überraschung einen ungeahnten Reichtum an hochbedeutenden Kunstdingen. Gute Maler wurden aus ihrer unverdienten Vergessenheit wieder in Erinnerung gebracht und ihre Werke ans Licht gehängt. Hierbei ereignete es sich, daß sich aus dem Dunkel halber Verschollenheit die ragende Gestalt eines Großen wuchtig erhob — Ferdinand Georg Waldmüller. Er wurde zum wirkungsvollsten Repräsentanten der österreichischen Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und er ist es, der dem europäischen Bewußtsein den Begriff einer österreichischen Kunst schafft und deren Wertschätzung erzwingt.





GEORG UND ELISABETH WALDMÜLLER,
DES KÜNSTLERS ELTERN.



FERDINAND WALDMÜLLER, DES KÜNSTLERS SOHN.



BILDNIS DER ERSTEN FRAU DES KÜNSTLERS,
DER OPERNSÄNGERIN KATHARINA WEIDNER.



JUGENDBILDNIS DER GRÄFIN KAROLINE WRBA,
NACHMALIGEN PRINZESSIN LOBKOWITZ.



BILDNIS DES PROFESSORS JOSEF JÜTTNER UND FRAU.



FRAUENBILDNIS.



BILDNIS DES FRÄULEINS ELISE HÖFER.



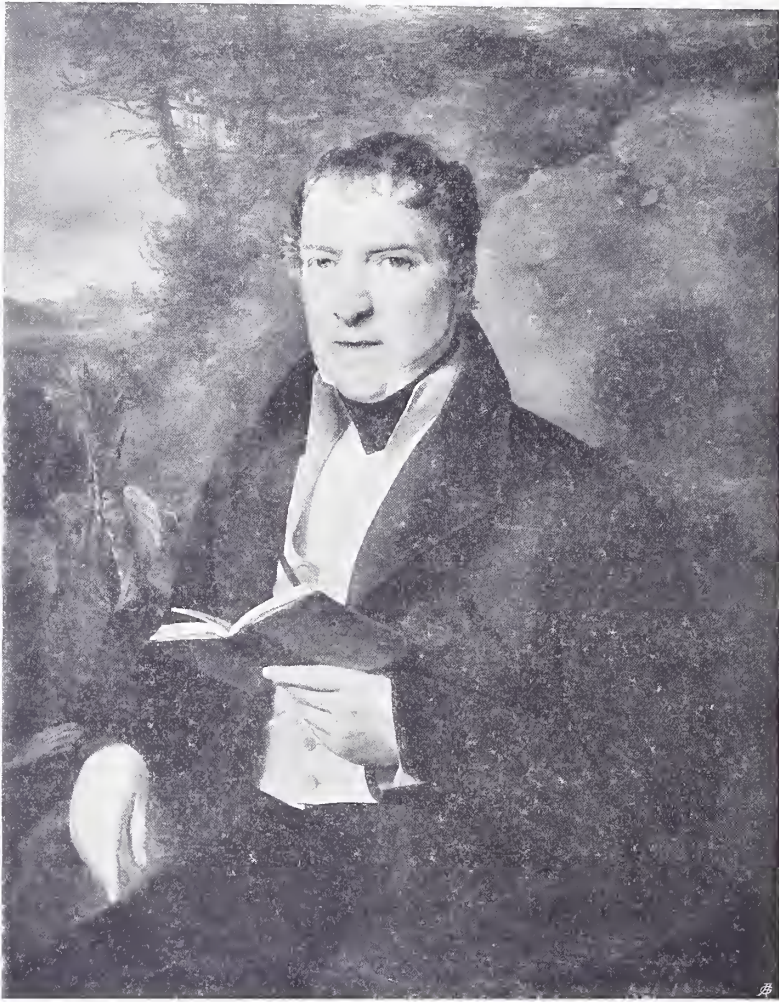
PORTRÄTMINIATUR.



PORTRÄTMINIATUR.



PORTRÄTMINIATUR EINES UNBEKANNTEN HERRN.



HERRENBILDNIS.



JUGENDBILDNIS DES DICHTERS ADALBERT STIFTER.



FRAUENBILDNIS.



BILDNIS DES PROFESSORS STEPHAN SCHIROFF.



BILDNIS DER FRAU KRITTNER-BABICS.



ELISABETH WALDMÜLLER, DES KÜNSTLERS MUTTER.



BILDNIS DES PROFESSORS STEPHAN SCHROFF.



BILDNIS DER FRAU ELEONORA FELDMÜLLER.



FRAUENBILDNIS.



BILDNIS EINER FRAU ELTZ.



BILDNIS EINER FRAU SCHAUMBURG.



PORTRÄTMINIATUR.



HOF- UND GERICHTSADVOKAT,
K. K. NOTAR DR. JOSEF AUGUST ELTZ UND FAMILIE.



BILDNIS DES BRAUERS ANTON MAYER.



BILDNIS EINER WIENER BÜRGERSFRAU UND DEREN TOCHTER.



BILDNIS DES FÜRSTEN ANDRÉ RASUMOFFSKI.



BILDNIS DER FRAU THERESE MAYER, GEB. FELDMÜLLER.



BILDNIS DER FRAU LINDNER UND IHRES SOHNES.



MÄNNERBILDNIS.



FRAUENBILDNIS.



BILDNIS DES SCHIFFMEISTERS MATTHIAS FELDMÜLLER VON PERSENBEUG.



BILDNIS EINER FRAU VON SPINDLER.



BILDNIS EINER EDLEN MANNAGETTA VON LERCHENAU.



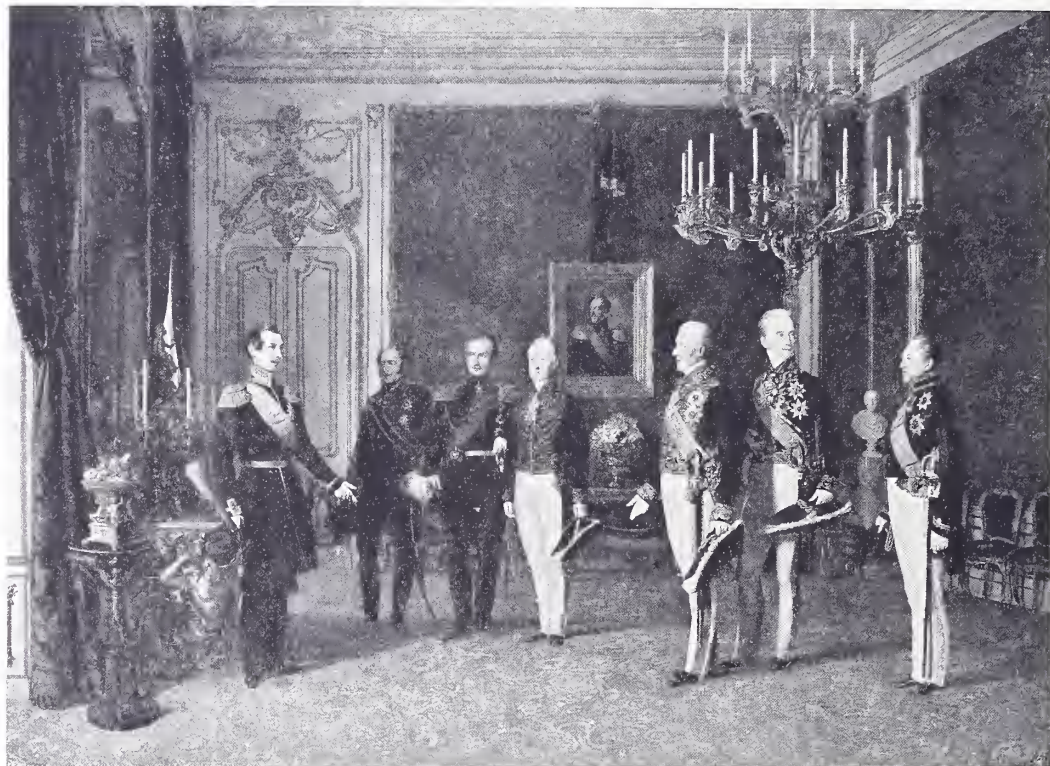
BILDNIS EINER EDLER MANNAGETTA VON LERCHENAU.



BILDNIS DES PHILIPP EDLEN MANNAGETTA VON LERCHENAU.



FRAUENBILDNIS.



ZAR ALEXANDER II. EMPFÄNGT DEN KANZLER FÜRSTEN METTERNICH
IN DER WIENER HOFBURG.



»DIE ENTLÄTTERTE ROSE«
ANGEBLICHES BILDNIS DER OPERNSÄNGERIN MALIBRAN



BILDNIS SEINER K. K. HOHEIT DES HERRN ERZHERZOGS FRANZ KARL.



FRAUENBILDNIS.



MÄDCHENBILDNIS.



MÄDCHENBILDNIS.



MÄDCHENBILDNIS.



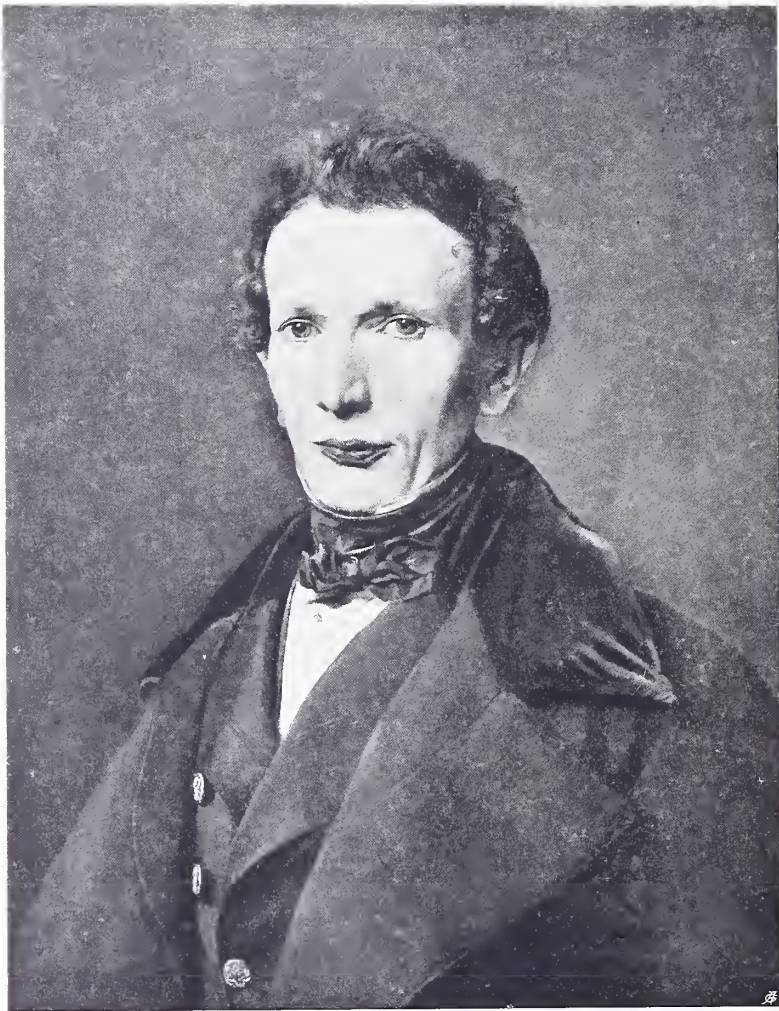
SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS.



BILDNIS DES EMANUEL RITTER VON NEUWALL.



FRAUENBILDNIS.



MÄNNERBILDNIS.



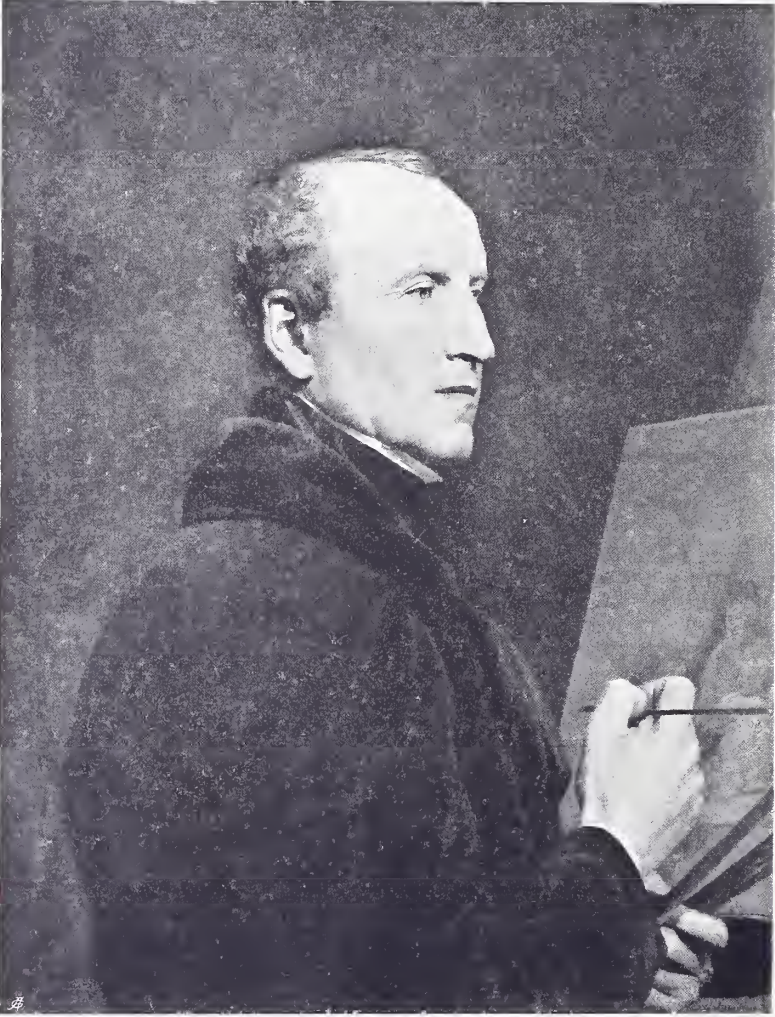
BILDNIS DES DICHTERS FRANZ GRILLPARZER.



BILDNIS DER ZWEITEN FRAU DES KÜNSTLERS,
ANNA BAYER, ALS BRAUT.



BILDNIS EINES GRAFEN COLLOREDO-MANNSFELD



SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS.



BILDNIS DER ZWEITEN FRAU DES KÜNSTLERS.



BILDNIS DER ZWEITEN SCHWIEGERMUTTER DES KÜNSTLERS,
FRAU ANNA BAYER.



FRAUENBILDNIS.
ANGEBLICH DIE TANTE DES KÜNSTLERS.



DER HALLSTÄTTER SEE MIT DEM GRIPENSTEIN.



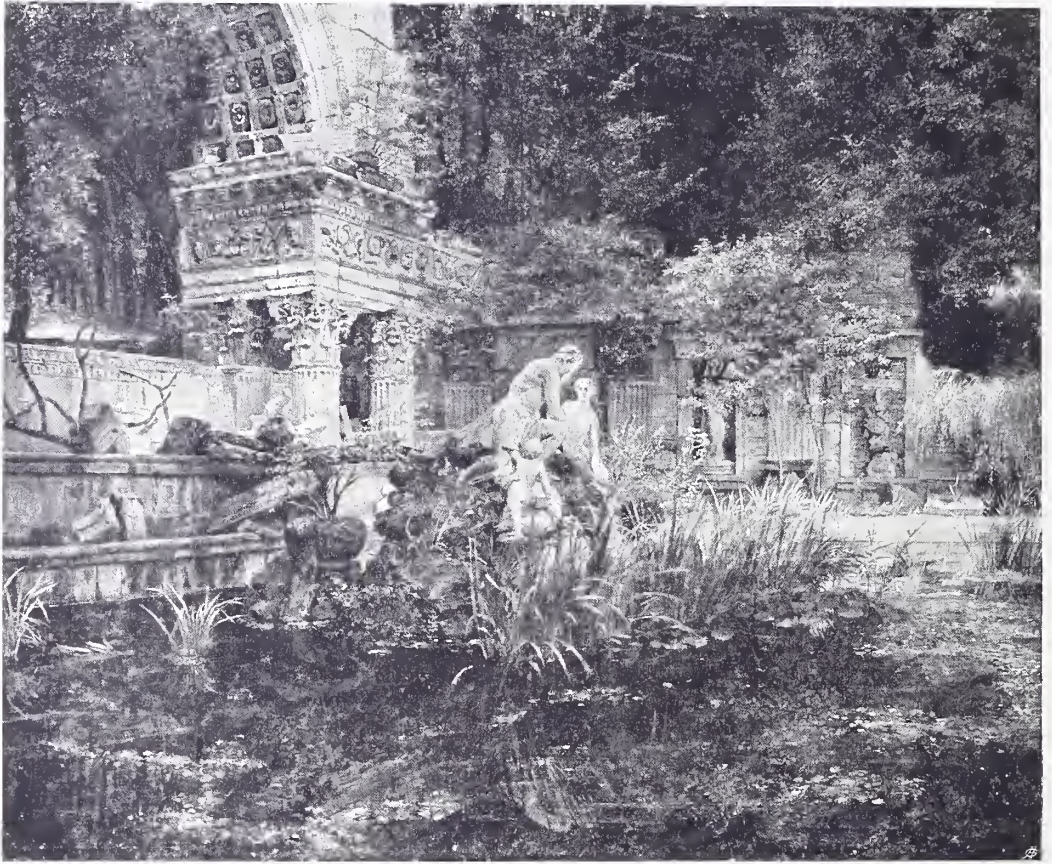
BAUMPARTIE AUS DEM PRATER.



WALDBACH STRUBB.



GROSSER PRATERBAUM.



DIE RÖMISCHE RUINE IM PARK ZU SCHÖNBRUNN.



DER DACHSTEIN, VON ALT-AUSSEE GESEHEN



HOCHGEBIRGSLANDSCHAFT.



ANSICHT VON ISCHL.



DER KÖNIGSSEE.



WEG ZUR SCHMITTENHOHE BEI ZELL AM SEE.



WIENERWALD-LANDSCHAFT.



DIE HÜTTENECKALM BEI ISCHL.



ZELL AM SEE.



BLICK AUF ISCHL.



PARTIE AUS DEM PRATER.



SILBERPAPPELN IN DER PRATERAU.



ANSICHT VON RIVA AM GARDASEE.



GARDASEE.



ARCO.



WALDBACH STRUBB.



RAST IM WALDE.



ANTIKES THEATER ZU TAORMINA.



ANTIQUES THEATER ZU TAORMINA MIT DEM ÄTNA IM HINTERGRUND.



TAORMINA.



TEMPEL DER VENUS BEI GIRGENTL.



KALKBRENNEROFEN IN DER HINTERBRÜHL.
(EIN KALKBRENNER, DEM SEIN MITTAGSBROT GEBRACHT WIRD.)



KALKBRENNEROFEN BEI MÖDLING.



PRATERLANDSCHAFT.



TEMPEL DER CONCORDIA BEI GIRGENTI.



IM WIENERWALD.



HEIMKEHR VOM FELDE.



FESTE LIECHTENSTEIN.



ZIEGEN ZUM GESCHENK GEBRACHT.



DIE ERSTEN FRÜHLINGSZEICHEN.



BLICK VOM LEOPOLDSBERG AUF KLOSTERNEUBURG.



BEGEGNUNG IM WALDE.



KIRCHGANG IM FRÜHLING.



GEBIRGSLANDSCHAFT.



HYGIEIA.
(APOTHEKENSCHILD.)



HIPPOKRATES.
(APOTHEKENSCHILD.)



GALEN.
(APOTHEKENSCHILD.)



FLORA.
(APOTHEKENSCHILD.)



EIN KNABE,
DER IN DER SCHULE DIE PREISMEDAILLE ERHALTEN HAT.



ELTERNFREUDE.



ZUFLUCHT BEIM NAHEN EINES GEWITTERS.



KINDER BEI EINER BUTTE VOLL WEINTRAUBEN.



KINDER IN EINEM FENSTER.



WIEDERERSTEHEN ZU NEUEM LEBEN.



PERCHTOLDSDORFER BAUERNHOCHZEIT.



DIE JOHANNIS-ANDACHT.



DAS ÜBERRASChte LIEBESPAAR.



ABENDANDACHT.



DIE LETZTE ÖLUNG.



DIE PFÄNDUNG.



CHRISTBESCHERUNG.



AM BRUNNEN ZU TAORMINA.



DIE ADOPTION.



BADENDE MÄDCHEN.



KINDERLUST.



KINDER BEI EINER WEINPRESSE.



GROSSVATERS GEBURTSTAG.



NOTVERKAUF.



BETTELMÄDCHEN.



KINDER, ZUM FRONLEICHNAMSFEST GESCHMÜCKT.



DIE KLOSTERSUPPE.



DER KUSS.
[DAS BELAUSCHTE LIEBESPAAR. 45]



DIE DELOGIERTEN.



DIE NACHBARN.



DER ABSCHIED DER PATIN.



DER VERSEHANG.



AM FENSTER.



BILDERBESCHAUENDE KINDER.



DIE GRATULANTEN.



ABSCHIED DER BRAUT VOM ELTERNHAUS.



BÄUERLICHES LIEBESPAAR.



DIE WIEDERGENESENE.
(LETZTE UNVOLLENDETE ARBEIT DES KÜNSTLERS, DER ER DEN TITEL
„WIEDERERSTEHEN ZU NEUEM LEBEN“ GEGEBEN HATTE.)



DIE KRÄNZEWINDERIN.



RÜCKKEHR VON DER KIRCHWEHL.
(SPARBACHER MOTIV.)



INNERES DER MARKUSKIRCHE IN VENEDIG.



OBSTSTILLEBEN MIT PAPAGEI.



FRÜCHTESTILLEBEN MIT PRUNKGEFÄSSEN.

VERZEICHNIS

DER

IN DIESEM WERKE ENTHALTENEN ABBILDUNGEN.

BILDNISSE:

Benennung	Seite	Größe				Entstehungsjahr
Selbstbildnis des Künstlers.....	Titelb.	Öl. Lnw.	H. 95	cm,	Br. 75	cm 1828
Des Künstlers Eltern.....	1	Min. Elfenb.	H. 5'5	»	Br. 4'5	» 1815
Des Künstlers Sohn.....	1	Aqu. Papier.	H. 11'8	»	Br. 9'8	»
Bildnis der ersten Frau des Künstlers..	2	Öl. Holz.	H. 37'5	»	Br. 30	»
Jugendbildnis der Gräfin Karoline Wrba	3	Öl. Lnw.	H. 44'5	»	Br. 36'5	» 1822
Bildnis des Professors Josef Jüttner und seiner Frau.....	4	Öl. Holz.	H. 40'7	»	Br. 32'5	» 1824
Frauenbildnis.....	5	Öl. Lnw.	H. 110'5	»	Br. 89	» 1825
Bildnis des Frl. Elise Höfer.....	6	Öl. Lnw.	H. 68	»	Br. 53	» 1827
Porträtminiatur (junge Frau).....	7	Min. Elfenb.	H. 8'7	»	Br. 7	»
Porträtminiatur (alte Frau).....	7	Min. Elfenb.	H. 6'5	»	Br. 5'5	» 1828
Porträtminiatur (Herr).....	7	Min. Elfenb.	H. 10'3	»	Br. 8'2	»
Herrenbildnis.....	8	Öl. Lnw.	H. 94'5	»	Br. 75	» 1829
Jugendbildnis des Dichters Adalbert Stifter	9	Öl. Lnw.	H. 55'5	»	Br. 45	» vor 1830
Frauenbildnis.....	10	Öl. Holz.	H. 26'4	»	Br. 20'7	» 1829
Bildnis des Professors Stephan Schöffl..	11	Öl. Lnw.	H. 30'5	»	Br. 24	» 1830
Bildnis der Frau Krittner-Babics.....	12	Öl. Lnw.	H. 115	»	Br. 89	» 1830
Des Künstlers Mutter.....	13	Öl. Lnw.	H. 94	»	Br. 75	» 1830
Bildnis des Professors Stephan Schöffl..	14	Öl. Holz.	H. 29	»	Br. 23'5	» 1832
Bildnis der Frau Eleonora Feldmüller..	15	Öl. Lnw.	H. 98	»	Br. 79	» 1833
Frauenbildnis.....	16	Öl. Holz.	H. 31'5	»	Br. 26	»
Bildnis einer Frau Eltz.....	17	Öl. Holz.	H. 35	»	Br. 28	» 1834
Bildnis einer Frau Schaumburg.....	18	Öl. Holz.	H. 36	»	Br. 30	» 1834
Porträtminiatur.....	19	Aqu. Papier.	H. 15'5	»	Br. 11'3	» 1834
Hof- und Gerichtsadvokat, k. k. Notar Dr. Josef August Eltz und Familie...	20	Öl. Lnw.	H. 122	»	Br. 108'5	» 1835
Bildnis des Brauers Anton Mayer.....	21	Öl. Holz.	H. 32	»	Br. 26	» 1835
Bildnis einer Wiener Bürgersfrau und deren Tochter.....	22	Öl. Lnw.	H. 94	»	Br. 74	» 1835
Bildnis des Fürsten André Rasumoffski	23	Öl. Holz.	H. 38	»	Br. 30	» 1835
Bildnis der Frau Therese Mayer, geb. Feldmüller.....	24	Öl. Holz.	H. 32	»	Br. 26	» 1836
Bildnis der Frau Lindner und ihres Sohnes	25	Öl. Holz.	H. 31'4	»	Br. 26'5	» 1836
Männerbildnis.....	26	Öl. Holz.	H. 31	»	Br. 24	» 1836
Frauenbildnis.....	27	Öl. Holz.	H. 31'5	»	Br. 26	» 1836

Benennung	Seite	Größe			Entstehungsjahr
Bildnis des Schiffmeisters Matthias Feldmüller	28	Öl. Lnw.	H. 99 cm,	Br. 79 cm	1837
Bildnis einer Frau v. Spindler	29	Öl. Holz.	H. 26·3	Br. 21	1837
Bildnis einer Edl. Mannagetta v. Lerchenau	30	Öl. Holz.	H. 31·4	Br. 26	1837
Bildnis einer Edl. Mannagetta v. Lerchenau	31	Öl. Holz.	H. 32	Br. 26·4	1837
Bildnis des Philipp Edlen Mannagetta v. Lerchenau	32	Öl. Holz.	H. 31·5	Br. 26	1838
Frauenbildnis	33	Öl. Holz.	H. 31	Br. 24	1838
Zar Alexander II. empfängt den Kanzler Fürsten Metternich in der Wiener Hofburg	34	Öl. Holz.	H. 100	Br. 125	1839
Die entblätterte Rose. (Angebliches Bildnis der Opernsängerin Malibran)	35	Öl. Holz.	H. 64	Br. 54	1839
Bildnis Seiner k. k. Hoheit des Herrn Erzherzogs Franz Karl	36	Öl. Lnw.	H. 79	Br. 63·5	1839
Frauenbildnis	37	Öl. Holz.	H. 32	Br. 26	1839
Mädchenbildnis	38	Öl. Holz.	H. 40	Br. 31	1840
Mädchenbildnis	39	Öl. Holz.	H. 12	Br. 10	
Mädchenbildnis	40	Öl. Holz.	H. 12	Br. 10	
Selbstbildnis des Künstlers	41	Öl. Holz.	H. 20	Br. 16	1841
Bildnis des Emanuel Ritters v. Neuwall	42	Öl. Holz.	H. 37	Br. 30	1841
Frauenbildnis	43	Öl. Lnw.	H. 62	Br. 48	1842
Männerbildnis	44	Öl. Lnw.	H. 62	Br. 48	1842
Bildnis des Dichters Franz Grillparzer	45	Öl. Lnw.	H. 68·5	Br. 55	1844
Bildnis der zweiten Frau des Künstlers, Anna Bayer, als Braut	46	Öl. Holz.	H. 19·5	Br. 16	1847
Bildnis eines Grafen Colloredo-Mannsfeld	47	Öl. Lnw.	H. 100	Br. 80	1848
Selbstbildnis des Künstlers	48	Öl. Lnw.	H. 70	Br. 56	1848
Bildnis der zweiten Frau des Künstlers	49	Öl. Lnw.	H. 63	Br. 55	1850
Bildnis der zweiten Schwiegermutter des Künstlers, Frau Anna Bayer	50	Öl. Lnw.	H. 25·5	Br. 22	1853
Frauenbildnis (angeblich die Tante des Künstlers)	51	Öl.	H. 50	Br. 41	

LANDSCHAFTEN.

Benennung	Seite	Größe			Entstehungsjahr
Der Hallstätter See mit dem Griepenstein	52	Öl. Lnw.	H. 23 cm,	Br. 30·5 cm	1830
Baumpartie aus dem Prater	53	Öl. Holz.	H. 32	Br. 25	1831
Waldbach Strubb	54	Öl. Holz.	H. 31·5	Br. 26	1831
Großer Praterbaum	55	Öl. Papier.	H. 43	Br. 34	1832
Die Römische Ruine im Parke zu Schönbrunn	56	Öl. Holz.	H. 23·5	Br. 28·5	1832
Der Dachstein von Alt-Aussee gesehen	57	Öl. Holz.	H. 31·5	Br. 26	1834
Hochgebirgslandschaft	58	Öl. Holz.	H. 31·5	Br. 26	
Ansicht von Ischl	59	Öl. Holz.	H. 31	Br. 26	1835
Der Königssee	60	Öl. Holz.	H. 45·5	Br. 58	1837
Weg zur Schmittenhöhe bei Zell am See	61	Öl. Holz.	H. 26	Br. 31·5	1837

Benennung	Seite	Größe				Entstehungsjahr
Wienerwaldlandschaft	62	Öl. Lnw.	H. 33	cm,	Br. 26	cm 1838
Die Hüttenack-Alm bei Ischl	63	Öl. Holz.	H. 46	"	Br. 57	" 1838
Zell am See	64	Öl. Holz.	H. 26	"	Br. 31'5	" 1838
Blick auf Ischl	65	Öl. Holz.	H. 43	"	Br. 57	" 1838
Partie aus dem Prater	66	Öl. Holz.	H. 71	"	Br. 91'5	" 1840
Silberpappeln in der Praterau	67	Öl. Holz.	H. 45	"	Br. 57	" 1840
Ansicht von Riva am Gardasee	68	Öl. Lnw.	H. 44	"	Br. 58	" 1841
Gardasee	69	Öl. Lnw.	H. 39'5	"	Br. 57'5	" 1841
Arco	70	Öl. Lnw.	H. 44'5	"	Br. 58	" 1841
Waldbach Strubb	71	Öl. Holz.	H. 46	"	Br. 58	" 1843
Rast im Walde	72	Öl. Holz.	H. 58	"	Br. 45	" 1843
Antikes Theater zu Taormina	73	Öl. Holz.	H. 18	"	Br. 32	" 1844
Antikes Theater zu Taormina mit dem Ätna im Hintergrunde	74	Öl. Holz.	H. 38	"	Br. 60	" 1844
Taormina	75	Öl. Lnw.	H. 24	"	Br. 32	" 1845
Tempel der Venus bei Girgenti	76	Öl. Holz.	H. 30'5	"	Br. 38'5	" 1845
Ein Kalkbrenner, dem sein Mittagbrot gebracht wird	77	Öl. Holz.	H. 60	"	Br. 57	" 1845
Kalkbrennerofen bei Mödling	78	Öl. Holz.	H. 40	"	Br. 52	" 1849
Praterlandschaft	79	Öl. Holz.	H. 65	"	Br. 88	" 1849
Tempel der Konkordia bei Girgenti	80	Öl. Holz.	H. 31'5	"	Br. 40	" 1849
Im Wienerwalde	81	Öl. Holz.	H. 63	"	Br. 78	" 1855
Heimkehr vom Felde	82	Öl. Holz.	H. 48	"	Br. 62	" 1859
Feste Liechtenstein	83	Öl. Holz.	H. 52'5	"	Br. 42	" 1859
Ziegen, zum Geschenk gebracht	84	Öl. Holz.	H. 45'5	"	Br. 58'8	" 1859
Die ersten Frühlingszeichen	85	Öl. Holz.	H. 44	"	Br. 55	" 1863
Blick vom Leopoldsberg auf Klosterneuburg	86	Öl. Holz.	H. 45	"	Br. 55	" 1863
Begegnung im Walde	87	Öl. Holz.	H. 46	"	Br. 60'5	" 1863
Kirchgang im Frühling	88	Öl. Holz.	H. 44	"	Br. 55	" 1863
Gebirgslandschaft	89	Öl. Holz.	H. 57	"	Br. 70	" 1864

FIGURENBILDER.

Benennung	Seite	Größe				Entstehungsjahr
Hygieia (Apothekenschild)	90	Öl. Holz.	H. 24'5	cm,	Br. 66'5	cm 1826
Hippokrates	90	Öl. Holz.	H. 24'5	"	Br. 66'5	" 1826
Galen	91	Öl. Holz.	H. 24'5	"	Br. 66'5	" 1826
Flora	91	Öl. Holz.	H. 24'5	"	Br. 66'5	" 1826
Ein Knabe, der in der Schule die Preismedaille erhalten hat	92	Öl. Holz.	H. 31'7	"	Br. 28'5	" 1828
Elternfreude	93	Öl. Holz.	H. 34	"	Br. 28	" 1834
Zuflucht beim Nahen eines Gewitters	94	Öl. Holz.	H. 35	"	Br. 29	" 1832
Kinder bei einer Butte voll Weintrauben	95	Öl. Lnw.	H. 76	"	Br. 62	" 1834
Kinder in einem Fenster	96	Öl. Lnw.	H. 84	"	Br. 67	" 1840
Wiedererstehen zu neuem Leben	97	Öl. Holz.	H. 68	"	Br. 81	" 1843
Perchtoldsdorfer Bauernhochzeit	98	Öl. Holz.	H. 91	"	Br. 106	" 1843
Die Johannes-Andacht	99	Öl. Holz.	H. 80	"	Br. 63	" 1844

Benennung	Seite	Größe				Entstehungsjahr
Das überraschte Liebespaar	100	Öl. Holz.	H. 34 <i>cm</i>	Br. 42 <i>cm</i>		1846
Abendandacht	101	Öl. Holz.	H. 60·5 "	Br. 76 "		1846
Die letzte Ölung	102	Öl. Holz.	H. 46 "	Br. 60 "		1846
Die Pfändung	103	Öl. Holz.	H. 71 "	Br. 80 "		1847
Christbescherung	104	Öl. Holz.	H. 61 "	Br. 79 "		1847
Am Brunnen zu Taormina	105	Öl. Holz.	H. 39·5 "	Br. 31·5 "		1849
Die Adoption	106	Öl. Holz.	H. 59 "	Br. 74 "		1849
Badende Mädchen	107	Öl. Lnw.	H. 98 "	Br. 138 "		1850
Kinderlust	108	Öl. Holz.	H. 71·5 "	Br. 94·5 "		1850
Kinder bei einer Weinpresse	109	Öl. Pap. a. L.	H. 35 "	Br. 31 "		1852
Großvaters Geburtstag	110	Öl. Holz.	H. 60 "	Br. 80 "		1852
Notverkauf	111	Öl. Holz.	H. 45·9 "	Br. 58 "		1853
Bettelmädchen	112	Öl. Holz.	H. 52 "	Br. 44 "		1854
Kinder, zum Fronleichnamsfeste geschmückt	113	Öl. Holz.	H. 65 "	Br. 82 "		1857
Die Klostersuppe	114	Öl. Holz.	H. 95 "	Br. 121 "		1858
Der Kuß (Das belauschte Liebespaar)	115	Öl. Holz.	H. 74 "	Br. 58·5 "		1858
Die Delogierten	116	Öl. Holz.	H. 74 "	Br. 90 "		1859
Die Nachbarn	117	Öl. Holz.	H. 41 "	Br. 52 "		1859
Der Abschied der Patin	118	Öl. Pap.	H. 71 "	Br. 63 "		1859
Der Verschgang	119	Öl. Holz.	H. 94 "	Br. 121 "		1859
Am Fenster	120	Öl. Holz.	H. 41·5 "	Br. 52·5 "		1860
Bilder beschauende Kinder	121	Öl. Holz.	H. 55 "	Br. 44 "		1860
Die Gratulanten	122	Öl. Holz.	H. 55 "	Br. 44·5 "		1861
Abschied der Braut vom Elternhaus	123	Öl. Holz.	H. 50 "	Br. 64 "		1863
Bäuerliches Liebespaar	124	Öl. Holz.	H. 53 "	Br. 45 "		1863
Die Wiedergenesene	125	Öl. Holz.	H. 70 "	Br. 89 "		
Die Kränzewinderin	126	Öl. Holz.	H. 56 "	Br. 49 "		
Rückkehr von der Kirchweih	127	Öl. Lnw.	H. 70 "	Br. 90 "		

INTERIEURS UND STILLEBEN.

Benennung	Seite	Größe				Entstehungsjahr
Inneres der Markuskirche in Venedig	128	Öl. Lnw.	H. 58 <i>cm</i>	Br. 46·5 <i>cm</i>		1841
Obststilleben mit Papagei	129	Aqu. Papier.	H. 28·5 "	Br. 21·5 "		1831
Früchtestilleben mit Prunkgefäßen	130	Öl. Holz.	H. 65·5 "	Br. 52·5 "		1842



BESITZER.

Se. k. u. k. Apostol. Majestät Kaiser Franz Josef I.....	36, 129
Se. k. u. k. Hoheit Herr Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este.....	97
Se. Durchlaucht der reg. Fürst Johannes II. von und zu Liechtenstein	60, 61, 64,
	74, 76, 80, 83
Erzherzogliche Sammlung Albertina	19
Artaria & Co., Kunsthandlung, Wien.....	78
Herr Alexander Beer, Wien.....	101
Herr Louis Brettauer, Wien.....	96
Frau Käthe Dreher, Schwechat	68, 71, 72
Herren Gottfried und Dr. Hermann Eißler, Wien, 1 (Sohn), 4, 7 ^{III} , 12, 30, 31, 32,	
50, 57, 67, 77, 79, 84, 85, 90, 91, 92, 108, 109, 111, 112, 115, 121, 125	
Herr Dr. Albert Figdor, Wien	3, 7 ^I , 10, 25, 29, 34
Kgl. Gemäldegalerie Dresden.....	116
Frau Major Cathérine Heidmann-Mayer, Wien	15, 21, 24, 28
Herr Richard Herrmann, Wien	2
Herr Dr. August Heymann, Wien.....	1 (Eltern), 41, 46, 120
Kunsthistorisches Hofmuseum, Wien.....	Titelbild, 81, 93, 104
Familie Jauner v. Schroffenegg, Wien	14
»Joanneum«, Steiermärkisches Landesmuseum, Graz	94
Herr Zentraldirektor Wilhelm Kestranek, Wien	11, 110
Herr Balthasar Krzisch, Wien.....	62
Herr Viktor Mauthner Ritter v. Markhof, Wien	113
Miethke, Kunsthandlung, Wien	27
Herr Johann Edler v. Medinger, Wien.....	107
Kgl. Nationalgalerie, Berlin.....	22, 51, 65, 66, 127
L. T. Neumann, Hofkunsthandlung, Wien	43, 44
Privatbesitz	53
Herr Graf Rasumoffski, Troppau.....	23
Herr Fritz Redlich, Göding.....	17
Frau Mathilde Reichert, Wien.....	50
Herr Dr. Eduard Regnier, Wien.....	8
Frau Ida Roeßler, Wien.....	9
Herr Simon Rosin, Wien.....	95

Frau Ida Sassi, Wien.....	20
Herr Alfred Schindler, Wien.....	82
Schlesisches Museum, Breslau.....	106
Staatsbesitz, Moderne Galerie, Wien 13, 16, 17, 18, 35, 37, 38, 48, 49, 59, 69, 75, 114, 117, 118, 119, 122	
Stadt Wien, Museum der städt. Sammlungen und Moderne Galerie 5, 6, 42, 45, 54, 55, 58, 63, 86, 87, 88, 89, 99, 100, 103, 105, 123	
Stadt Kassel.....	126
Städelsches Institut, Frankfurt am Main.....	124
Frau Leopoldine Stifft, Wien.....	98
Herr Dr. Armin Tafler, Wien.....	52
Herr Dr. Emmerich Ullmann, Wien.....	7 ^{II} , 26, 33
Herr Siegfried Graf Wimpffen, Wien.....	70, 102, 128, 130
Herr Wilhelm Zierer, Wien.....	39, 40, 73



ETTY CENTER LIBRARY



